

# البنائية التكوينية

في المقاربات النقدية العربية المعاصرة

الأستاذ الدكتور

نور الدين صدار

جامعة مصطفى اسطنبولي، معسكر

الجمهورية الجزائرية

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

إربد - الأردن

2018

## الفهرست

الصفحة	الموضوع
1	فهرست الموضوعات
1	مقدمة
5	مدخل: البنيوية التكوينية في الخطاب النقدي
8	أولاً: في الأسس الفلسفية للنظرية البنيوية التكوينية
17	ثانياً: في الخطاب النقدي الغربي
33	ثالثاً: في الخطاب النقدي العربي
52	رابعاً: استنتاجات
57	<b>الباب الأول</b>
59	<b>النظرية البنيوية التكوينية</b>
61	الفصل الأول: في مقارنة المنهج والمصطلح
62	أولاً: تمهيد
71	ثانياً: إشكالية المصطلح
88	ثالثاً: بين الانعكاس والتماثل
113	رابعاً: منظومة المنهج بين التلفيق والتجاوز
115	الفصل الثاني: في مقارنة البنية العميقة الدالة
120	أولاً: في مقارنة المفهوم
130	ثانياً: في مقارنة المصطلح
138	ثالثاً: في مقارنة مستويات البنية السطحية
	رابعاً: في مقارنة الرؤية / التشكيل

## الكتاب

البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة

تأليف

نور الدين صدار

الطبعة

الأولى، 2018

عدد الصفحات: 440

القياس: 24\*17

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2017/4/1687)

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-631-47-5

## الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إريد - شارع الجامعة

تلفون: (27272272 - 00962)

خلوي: 0785459343

فاكس: 27269909 - 00962

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: almalktob@yahoo.com

almalktob@hotmail.com

almalktob@gmail.com

facebook.com/modernworldbook

## الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن - المبدلي - تلفون: 079 / 5264363

## مكتب بيروت

روضة الغدير - بناية بزي - هاتف: 00961 1 471357

فاكس: 00961 1 475905



الصفحة	الموضوع
357	ثالثا: موضعة الناقد داخل الحقل الثقافي
368	رابعا: الممارسة النقدية لمندور: رؤياه للعالم
384	خامسا: جدلية الفاعلية النفسية والفاعلية النطقية
395	الخاتمة
399	ثبت المصطلحات
407	ثبت الأعلام
421	ثبت المصادر والمراجع

الصفحة	الموضوع
	<b>الباب الثاني</b>
167	<b>في مقاربات البنيوية التكوينية</b>
	<b>في المدونة العربية المعاصرة</b>
169	الفصل الأول: في مقارنة الرؤية المأساوية
171	أولا: الشعر العذري والحس المأساوي
186	ثانيا: الرواية العربية والرؤية المأساوية
195	ثالثا: الرواية اللبنانية والرؤية المأساوية
204	رابعا: عالم الصقر القصصي والرؤية المأساوية
217	الفصل الثاني: في مقارنة الرؤية الاجتماعية
219	أولا: بنية رفض الكائن واستشراف الممكن
237	ثانيا: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي
249	ثالثا: الرؤية الاجتماعية للحرب
261	رابعا: الرؤية الاجتماعية وبنية التماسك
277	الفصل الثالث: في مقارنة الرؤية الصوفية
279	أولا: نحو قراءة موضوعية للمنهج
288	ثانيا: البنية المعمارية للقصيدة الصوفية
298	ثالثا: البنى الموضوعاتية وتناظرها مع الرؤيا الصوفية
310	رابعا: تظهر الرؤية الصوفية في مكونات البنية الأسلوبية
327	الفصل الرابع: في مقارنة المرجعية النقدية
329	أولا: نحو صياغة منهج منسجم لتفسير كتابات مندور
345	ثانيا: موضعة الناقد داخل الحقل الأدبي

## مقدمة

يطمح هذا البحث إلى دراسة المنهج البنيوي التكويني في المقاربات النقدية العربية، وهو بحث يتصل بقراءة القراءة أو ما يصطلح عليه نقد النقد، وهو يهدف بالدرجة الأولى إلى تمثيل ودراسة القراءات النقدية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني، ومن هنا تكمن أهمية اختياري لهذا المنهج تحديداً دون سواء من المناهج النقدية الأخرى، مثل البنيوية الشكلية أو السيميائية أو الأسلوبية، الذي يعود أولاً إلى اهتمامي الخاص بالبنيوية التكوينية لكونها جاءت لتخلص المناهج النسقية من جفافها وعزلها المجهف للكتابات الإبداعية من خلال التركيز على مبدأ المحايثة، ولتعيد الاعتبار للنسق والسياق في آن واحد. ومن هنا جاءت البنيوية التكوينية لتكشف عن قدرتها على احتواء جوانب متعددة من الواقع الثقافي الاجتماعي السياسي دون أن تفرط في العملية الإبداعية، وبهذا كانت أكثر مرونة واستجابة لكافة أنواع الكتابات بما فيها الكتابات ذات الطابع الفكري.

وعلى الرغم من أهمية الدراسات النقدية التي حاولت مقارنة هذا المنهج النقدي والتعريف به تنظيراً وإحجازاً، غير أنه لم يحظ - في تقديري - بقراءة تقييمية شاملة لهذه الدراسات النقدية التي وفرت مادة علمية هامة، بعد مرور فترة زمنية طويلة نسبياً وهي فترة تتجاوز ربع قرن، اعتباراً من أول قراءة تبنت المنهج البنيوي التكويني. ومن هذا المنظور جاءت هذه القراءة لتفرض نفسها بالحاج على مسارنا النقدي لتضع على المحك هذه التجربة النقدية في خانتها المناسبة.

ومن هنا جاء هذا البحث، ليحاول أن يجيب عن أسئلة هامة تختزل الإشكالية المطروحة في الفكر النقدي العربي الحديث. لماذا تباينت القراءات النقدية التي تبنت البنيوية التكوينية منهجاً؟ ولماذا كان هذا التفاوت بينها على مستوى التنظير والممارسة؟ ولماذا كان هذا الاختلاف بين على صعيد الخطاب النقدي نفسه، بين الوضوح النسبي أحياناً، وبين التلغيق في أحيان أخرى؟ ولماذا لم تتوصل القراءات النقدية العربية إلى تحديد تصور منسجم حول مفهوم التكوين البنائي Structuralisme Génétique، على غرار ما هو موجود في الخطاب النقدي الغربي؟ ولماذا لم توحد المقاربات النقدية العربية مصطلحها النقدي ينم عن تصور دقيق ورؤية واضحة ومنهج موضوعي يتسم بالشمولية؟

هذه هي الأسئلة المركزية التي شكلت هاجس هذا البحث، ودفعت بي إلى صياغة فرضية غايتها الوصول إلى إجابة دقيقة تكشف عن جذور الإشكالية والمتمثلة أساساً في أن الخلخلة المنهجية والمفاهيمية التي تجلت على مستوى التنظير والممارسة - في الدراسات النقدية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني - مرتبطة هي الأخرى بمكون بان يتمثل هو الآخر في غياب تمثيل واع لحقيقة المنهج البنيوي التكويني،



وللأهداف والمقاصد التي يسعى إلى تحقيقها، وإلى غيابة حركة نقدية تواكب تطور هذه القراءات لتخليصها من الحمول وحثها على التجديد ودفعها إلى التجاوز.

ومنذ أن تجلّت في ذهني ملامح فرضية هذا البحث في خطوطها العريضة عملت على جمع الدراسات النقدية العربية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني وهي الدراسات المكونة لمثن هذه القراءة. وقد راعينا في انتخاب الدراسات المستهدفة عدة معايير، منها التوزيع الجغرافي على أقطار العالم العربي، كما راعينا الامتداد الزمني الذي يغطي فترة واسعة تتجاوز ربع قرن، فضلا عن تبنيها الواضح وتجليدها للمنهج البنيوي التكويني أو المنهج الذي يربط الظاهرة الفنية أو الفكرية بمكوناتها الفاعلة.

وقد تجنّبنا في تحليل هذه الدراسة النقدية المبدأ التزامني أو الساكنروني، وحاولنا منذ البداية الالتزام بالخطة المنهجية التي كشفت عن نفسها في المدخل العام، وهي الخطة التي فرضت تصميم هذا البحث على النحو الآتي: مدخل وبابان، تناولنا في الأول مسائل تتعلق بالنظرية والمنهج، وخصصنا الثاني للإجراءات التطبيقية، فضلا عن المقدمة والخاتمة.

أما المدخل فقد وسمناه بالبنوية التكوينية في الخطاب النقدي، وحاولنا أن نرصد فيه المرجعية النظرية للمنهج في الخطاب النقدي الغربي وصولا إلى القراءات النقدية العربية المعاصرة، فركزنا في البحث الأول على الأصول الفلسفية وبالأخص الفلسفة المثالية والفلسفة الوضعية باعتبارهما مرجعا من مرجعيات المنهج البنيوي التكويني، وفي هذا السياق كان ولا بد أن نشير إلى تأثير الأسلوبية وخاصة المثالية منها والأسلوبية التكوينية، باعتبار أن الأولى يرجع إليها الفضل في البحث عن فكرة المكون الباني أو رؤية العالم التي تقبع خلف الشكل. أما الجزئية الثانية فكانت للبحث عن المرتكزات والمبادئ التي كانت وراء الصياغة النظرية والمنهج، بدءا بكتابه الروح والأشكال ونظرية الرواية لـ جورج لوكتاش وصولا إلى إنجازات كوسيان غولدمان النظرية والتطبيقية فضلا عن ما جاء به تلامذته. وقد بينا كيف تظهر تأثير الفلسفة المثالية والفلسفة الوضعية في الصيغة النهائية للمشروع التكويني. أما الجزئية الثالثة فتناولنا فيها القراءات النقدية العربية التي تبنت المنهج التكويني، وهي القراءات التي حاولنا عرضها وفق تسلسلها الساكنروني والتي في مجملها قاربت إما أعمالا إبداعية فنية، وإما دراسات فكرية أو نقدية. أما في الجزئية الرابعة فهي الجزئية التي برزت فيها مستويات القراءة في المقاربات النقدية العربية وهي الرؤية المأساوية والرؤية الاجتماعية، والرؤية الصوفية والمرجعية النقدية. وهي الرؤى التي شكلت في مجموعها القراءات العربية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني.

أما الباب الأول المعنون النظرية البنوية التكوينية فقد عالجنا فيه فصلين، فقاربنا في الأول المنهج والمصطلح من خلال ثلاث جزئيات. إذ افترضنا أن التقويم الموضوعي للقراءات لا يتحقق أهدافه إلا إذا عالجنا إشكالية المصطلح الذي وقفنا عند مفهومه الإجرائي، باعتبار أن المنهج البنيوي التكويني بوصفه

منظومة مفاهيمية متكاملة تبدأ من استعمال المصطلح النقدي. أما الجزئية الثانية فقد ميزنا فيها بين مفهومي التماثل والتعكاس لنصل إلى أن هذا الأخير لا يحقق استقلالية العمل الإبداعي وبالتالي لا يتحقق معه البعد البنائي التكويني. ونحوي الإشكالية الثالثة لتعالج المنهج نفسه بوصفه منظومة متكاملة ترتبط بالإشكاليات السابقتين.

وعن الفصل الثاني الموسوم في مقارنة البنية الدالة، فقد عالجنا فيه أربع جزئيات تناولت مسائل تتعلق بالمفهوم والمصطلح للبنية العميقة الدالة، رابطين ذلك بالمقولات الأساسية للمنهج كالشمولية والتناسق والإنسجام، وبالمرجعيات الفكرية المؤطرة لهذه المفاهيم، ثم قاربنا مستويات البنية السطحية باعتبارها من إفرازات البنية العميقة الدالة، وما يترتب عن ذلك من علاقة بين الرؤية والتشكيل.

وأما الباب الثاني فقد كان لـ الإجراءات التطبيقية للبنوية التكوينية حيث تمت معالجته في أربعة فصول. فكان الفصل الأول لمقاربة الرؤية المأساوية بوصفها مكونا شموليا من مكونات القراءة العربية، من خلال أربع دراسات نقدية مختلفة اشتركت في هاجس مشترك واحد وهو الرؤية المأساوية فكانت الأولى بسبب التهميش والحرمان والثانية بفعل عامل القهر السياسي والاقتصادي والاجتماعي، والثالثة بسبب الانقسام الطائفي والأيدولوجي الذي أدى إلى حرب أهلية طائفية. والرؤية الرابعة بفعل تدهور بنية القيم الاجتماعية.

وخصصنا الفصل الثاني لمقاربة الرؤية السوسولوجية من خلال دراسات نقدية أخرى اشتركت فيما بينها في رؤية واحدة عامة لكنها تختلف في مسمياتها ومكوناتها، وهي الرؤى التي تجسد بنية رفض الكائن واستشراف الممكن (رؤية الوعي المتأزم) الذي هيمن على كل مناحي المجتمع. ورؤية الواقع الاجتماعي في بعده التصالحي والانتقادي. أما الرؤية الثالثة فقد ألقت الضوء الواقع الاجتماعي من خلال الحرب الطائفية، والرؤية الذاتية المجسدة للانقسام الطائفي وتأثير ذلك على المجتمع اللبناني. وأخيرا تأتي بنية التماسك لتجسد رؤية التماسك الاجتماعي للمجتمع العراقي في الأعمال القصصية لمهدي عيسى الصقر وتبرز في الجزئية الثالثة.

خصصنا الفصل الثالث لمقاربة الرؤية الصوفية التي تم الكشف عنها من القراءة التي أنجزها الباحث مختار حبار، والتي اتخذت التجربة الشعرية الصوفية موضوعا لدراساتها. وقد ألقت قراءتنا الضوء على الآلية المنهجية التي اعتمدها مختار حبار لإقامة العلاقة التفاعلية بين الرؤيا الصوفية بوصفها بنية عميقة، وبين البنية اللسانية التي عبرت عنها. وفي الجزئية الأخيرة حصرنّا الرؤيا الصوفية بغرض تفسيرها ثم الكشف عن مظهراتها في البنى الموضوعاتية والأسلوبية.

أما الفصل الرابع والأخير الموسوم في مقارنة المرجعية النقدية فقد رصدنا فيه مرجعية النظرية النقدية عند محمد مندور من خلال القراءة التي أعدها محمد برادة، وكذا المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند

عبد القاهر الجرجاني كما بين ذلك نختار حبار. وقد كان هدفنا من ذلك الكشف عن طبيعة المقاربة التي اعتمدها كل باحث، فضلا عن الآليات المستعملة لتفسير كتابات مندور وعبد القاهر الجرجاني والتي مكنت من إعطاء تفسير دقيق لهذه المرجعيات النقدية.

و جاءت خاتمة هذا البحث التي لخصت فيها النتائج التي توصلت إليها، مشيرا إلى بعض الأفاق التي يفتحها هذا البحث. ورأينا من الضروري أن يكون هذا البحث مدعوما بملحق أدرجنا فيه أهم الفهارس الأساسية التي شملت أولا جردا لأهم المصطلحات النقدية التي تم تداولها في البحث مراعين في ذلك الترتيب الأبجدي ومقابلتها بالمصطلح الأجنبي، ثانيا فهرسا ترجمنا فيه لأعلام الأدب والفكر والنقد الذين تمت الإشارة إليهم في البحث، وقد قسمناه قسمين خصصنا الأول منه لأعلام العرب، والثاني للأعلام الأجانب ملتزمين في ذلك العرض المنهجي.

وعن منهجي فقد أملت على طبيعة الدراسة نفسها وأهدافها التي اقتضت أن يكون منهجا وصفيا، منهج اقتضت فرضية البحث التي جعلتني انصرف إلى التحليل بحكمه قراءة للقراءة. وقد دفعتني هذه الاختيارات المنهجية إلى قراءة مجموعة من الدراسات الفلسفية والنقدية لمحاولة استيعاب أعمق للمنهج البنيوي التكويني في مراجعته الأصلية لتظل روح هذا المنهج ماثلة أمام خطوات العمل، لا بوصفها مسطرة، إنما بوصفها هاد رئيسي نسترشد به عند الضرورة.

ومما لا مراء فيه أنه لا يخلو أي بحث أكاديمي، بطمح لأن يكون بحثا جادا، من صعوبات ومشاكل تعترضه أثناء البحث. ومن الصعوبات التي اعترضت سبيلنا، قلة الدراسات العربية التي واكبت تطور المنهج في الخطاب النقدي الغربي، فضلا عن ذلك، فإن ما هو متوفر لم يكن معروفا ومتداولاً بين الباحثين، حيث ظهرت عناوين لا تشير في أغلبها إلى المنهج نفسه مما يصرف الذهن بداهة إلى مناهج أخرى إما نسقية أو سياقية، إلى جانب ذلك فإن الدراسات والأبحاث النقدية الغربية المندرجة تحت هذا العنوان، فهي على كثرتها وتوفرها، فإنها لم تكن كذلك عندنا باستثناء قلة منها وهي محدودة. وقد تمكنا بعون الله التغلب على هذه الصعوبات تدريجيا، ولو اقتضى الأمر وقتا طويلا.

وفه الحمد والشكر أولا وأخيرا وعليه التوكل.

الأستاذ الدكتور

نورالدين صدار

كلية الآداب واللغات،

جامعة مصطفى اسطمبولي، معسكر، الجزائر

## مدخل

# البنيوية التكوينية في الخطاب النقدي

أولا: في الأسس الفلسفية للنظرية البنيوية التكوينية

ثانيا: في الخطاب النقدي الغربي

ثالثا: في الخطاب النقدي العربي

رابعا: استنتاجات



## مدخل

### البنوية التكوينية في الخطاب النقدي

يحاول هذا المدخل أن يرصد مسائل نظرية تتصل بالنظرية البنوية التكوينية بدءا بالبحث عن المرجعيات الفلسفية مرورا بالمنهج التكويني في الخطاب النقدي الغربي ووصولاً إلى القراءات النقدية العربية. وقد اقتضت خطة البحث أن يكون البدء برصد المرجعية الفلسفية والأسلوبية التي أطرت النظرية البنوية كما وصلت صياغتها عند كوسيان غولدمان.

ومما هو مؤكد أن البنوية التكوينية تمتد بأصولها إلى فلسفتين هما الفلسفة المثالية، والفلسفة الوضعية، باعتبار أن النظرية البنوية انطلقت في قراءتها من البحث عن اللوغوس أو المكون الباني لنتهي إلى تفسير البنية السطحية أو التشكيل التعبيري القابع خلف هذا المكون أو هذه الرؤية. من أجل ذلك ركزنا قراءتنا على هاتين الفلسفتين، فضلا عما توصلت إليه الأبحاث في الدراسات الأسلوبية وخاصة الأسلوبية المثالية والأسلوبية التكوينية.

انطلقت من الفلسفة المثالية الأفلاطونية باعتبارها الفلسفة التي قالت بأسبقية الوعي على المادة التي نريد بها الشكل. ومن هنا كان عالم المثل هو العالم الأصل الذي يتماثل مع العالم الطبيعي القائم على التقليد. فالفلسفة المثالية الأفلاطونية هي الفكرة الأولى التي قالت بالمكون الباني. ثم وقفنا عند فلسفة أرسطو فكشفنا عن مفهومه للمحاكاة الذي ينسجم مع الطرح النظري للبنوية التكوينية، فمفهوم الفن الشعري عند أرسطو هو تعبير عن موقف لما يمكن أن يقع، وما يمكن أن يقع هو تعبير عن رؤية للعالم كما سنرى ذلك عند ك. غولدمان.

إن الحديث عن الفلسفة المثالية باعتبارها مرجعا نظريا من مرجعيات المنهج البنوي التكويني لن تكتمل حلقة دون الإشارة إلى الفلسفة المثالية الغربية عند ديكرت ومانط وهيجل التي تتلخص في أن الحقيقة لها وجود ذهني قادرة على أن تتحقق في الواقع. وامتص رواد النظرية التكوينية هذه الفلسفة، حيث ظهر تأثيرها على مستوى المقولات الكبرى للمنهج التكويني كما سيتبين لنا ذلك لاحقا.

وكان ولا بد أن نتعرض إلى الفلسفة الوضعية التي تكتمل بها الثنائية المناقضة التي تعبر عن الصراع الدائم بين المثالي / الميتافيزيقي والوضعي / التجريبي. فتأثير الفلسفة الوضعية انعطفت الفن نحو الواقع، وأصبح يهتم بما هو واقعي وتجريبي، وامتص النقد هذه الفلسفة، فأضحت قوانينه تماثل قوانين العلوم التجريبية، وتظهرت هذه الفلسفة في المنهج البنوي التكويني في اهتمامها بتفسير ما هو معلوم للوصول إلى ما هو مجهول.

وكان ولا بد أن نشير إلى تأثير الأسلوبية وخاصة المثالية منها والتكوينية في المنهج النبوي التكويني، وسوف يتضح كيف أن الأسلوبية المثالية كان لها حضور واضح في المنهج التكويني حين اعتبر الحُدس أساس الإدراك، وهو شكل من أشكال المعرفة. فالذهن ليس له حدس إلا حين يشكل ويعبر. فكل جمالي ينطوي على ذات أنتجته. وكان لهذه الفلسفة المثالية تأثير على نظرية أَسْبَازَر الأسلوبية المثالية التي طورت بدورها الدراسات الأسلوبية، وإلى سَوبِيرِي يرجع الفصل في البحث عن المكون الباني أو رؤية العالم التي تقع خلف الشكل. ومن هذا الباب ينت تأثير الأسلوبية المثالية على البنيوية التكوينية، ثم جاءت الأسلوبية النفسية التي وطدت الطريق للبنيوية التكوينية من خلال من إثارها لرؤية المؤلف الخاصة للعالم.

### أولاً: في الأسس الفلسفية للنظرية البنيوية التكوينية

تركز هذه الجزئية حول مسألة أساسية تتعلق بالنش عن الأصول النظرية للبنيوية التكوينية. وقد اقتضت الخطوة المنهجية البحث عن الجذور الفلسفية التي تمتد إلى فلسفة أَلْمَاقِبَلْ وأعني بها المثالية وفلسفة أَلْمَابَعْدْ وهي الوضعية. وكانت انطلاقتنا من الجذور لبس بسيط يكمن في أن المنهج التكويني لا يستقيم فهمه دون معرفة اللوغوس التكويني، أو المكون الباني الذي كان وراء ظهور هذا الشكل التعبيري أو ذاك. وبات من الضروري أن نرجع إلى الجذور الفلسفية للبحث عن الأنظمة المعرفية التي أسهمت في صياغة النظرية البنيوية التكوينية. ومن هذه المرجعيات الفكرية نتجه صوب الأسلوبية التأصيلية باعتبارها تجسد، أيضاً، المدرسة الأسلوبية المثالية الألمانية والتي تفرعت عنها الأسلوبية النفسية الاجتماعية التي قالت برؤية المؤلف الخاصة للعالم، والأسلوبية الأدبية التي نادى بعلاقة الفن بالشكل الأدبي، وأشارت إلى أن خلف الشكل الأدبي رؤية العالم. هذه هي الخطوط العريضة التي سأقوم بدراستها وتحليلها لفهم الصياغات النظرية التي أطرت المنهج النبوي التكويني.

جاءت البنيوية التكوينية تطوراً طبيعياً لنتاج فكري يعود إلى الفلسفة المثالية، من أفلاطون وأرسطو وصولاً إلى ديكارت وكانط وهيجل. تجسد الفلسفة المثالية بعدي أَلْمَاقِبَلْ في النظرية التكوينية، أي باعتبار أن أَلْمَاقِبَلْ هو الذي ينشئ أَلْمَابَعْدْ. فالبنية العميقة الدالة هي التي تحدد السطح أو الشكل التعبيري. وتعد الفلسفة المثالية الأفلاطونية إحدى الأسس النظرية للبنيوية التكوينية، فهي الفلسفة التي قالت بأسبقية الوعي على المادة، باعتبار أن الوعي هو المكون الباني للمادة أو الشكل. ومن هنا كان عالم المثل هو العالم الأصيل الذي يتماثل مع العالم الطبيعي القائم على التقليد. معنى ذلك أن فكرة المكون الباني تجدد جذورها وامتداداتها في الفلسفة المثالية الأفلاطونية التي ترى أن الفنون قائمة على التقليد (محاكاة المحاكاة)، و((أن

الوعي سبق في الوجود من المادة... ويتعبّر آخر أن العالم الطبيعي محاكاة لعالم المثل والأفكار الخالصة لذلك فهو ناقص ومزيف وزائل))<sup>(1)</sup>.

وإذا كان الفن والإبداع في نظر أفلاطون قائماً على المحاكاة والتقليد، فمعنى ذلك أن عالم المثل يشكل أَلْمَاقِبَلْ، وهذه الفلسفة تقربنا من النظرية التكوينية التي ترى بوجود تماثل بين البنية الدلالة العميقة وبين الواقع التاريخي والسياسي والاجتماعي. وهذا ما نقول به المثالية الجمالية التي تصر على أن الفن تعبير عن مثل أعلى، فـ ((المثالية في عالم الجمال مقابلة للواقعية، وتطلق على المذاهب التي تقرر أن هدف الفن ليس مجرد محاكاة للطبيعة. وإنما هو تعبير عن مثل أعلى، أي تمثيل لطبيعة خيالية موافقة لمنازع الفكر... وجميع أنواع الفن محتاجة إلى تصور المثل العليا ولكن بدرجات متفاوتة، وما نسميه واقعية ليس في أغلب الأحيان إلا مثالية بشعة))<sup>(2)</sup>.

إن فكرة البنية العميقة الدالة أو رؤية العالم لدى غولدمان في علاقتها بين أنواع أخرى من البنى التكوينية من أجل فهم أعمق للحقائق الاجتماعية للسلوك الإنساني المشخص، ما هي إلا انعكاس للفلسفة المثالية التي اعتبرت عالم المثل هو المكون الباني للعالم الطبيعي الذي يحاكيها. وإن الحقيقة عند أفلاطون تكون في المثل أو الصور الخالصة لكل أنواع الوجود، وهذه المثل لها وجود مستقل عن المحسوسات، وهو الوجود الحقيقي، ولكن لا ندرك إلا أشكالها الحسية التي هي في الواقع سوى خيالات لعالم المثل))<sup>(3)</sup>.

ويبقى الحديث دون معنى إذا لم نقل الضوء على رأي أرسطو بوصفه مرجعاً من المراجع الأساسية للمنهج النبوي التكويني. إن نظرية أرسطو في المحاكاة تفسر لفكرة أَلْمَاقِبَلْ وأَلْمَابَعْدْ، فالمحاكاة هي التعبير السطحي للبنية العميقة الدالة. فالشكل الشعري محاكاة لفعل الشخصية (المكون الباني). فالإبداع - من منظور أرسطو - بوصفه شكلاً (المابعد) نتيجة طبيعية لأَلْمَاقِبَلْ. لذا فإن أرسطو لا يقيم فرقاً في إقامة علاقة المشابهة بين الكائن الحي والكائن المصنوع، فالكائن المصنوع أو المحاكى يباشره وكأنه كائن طبيعي أو حي))<sup>(4)</sup>.

ويبدو لي أن رأي أرسطو في هذه المسألة (المحاكاة) أكثر جلاء ودقة من رأي أستاذه أفلاطون. فمفهوم الشعر عند أرسطو تعبير عن رؤية وعن موقف ليس لما وقع، إنما لما يمكن أن يقع. لذا فإن الشعر يبقى أوفر حظ من الفلسفة، لأنه يهتم بما هو كلي، وأسمى من التاريخ لاهتمامه بالجزئي. يقول أرسطو: ((وواضح مما قلناه أن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رؤية الأمور كما وقعت فعلاً بل رواية ما يمكن أن

(1) شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب: 18-19

(2) جميل صليبا، المعجم الفلسفي: 339

(3) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث: 23

(4) أحمد الجوة، بحوث في الشعرينات مفاهيم والمجاهات: 45



يقع. والأشياء ممكنة: إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً. بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع. ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى من مقامها من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي. بينما التاريخ يروي الجزئي<sup>(1)</sup>.

وقد رفض بول ريكور أن تكون المحاكاة مجرد نقل أو استنساخ للطبيعة أو نقل لمظاهرها، وإنما هي تغلغل في كنه وعمق الأشياء. فيقول: ((إن تمادينا في ترجمة ميمزيس Mimesis بمحاكاة توجب علينا أن نفهم من ذلك كل ما يخالف واقع موجوداً مسبقاً والحديث عن تقليد خلاق. وأما إذا ترجمنا اللفظة بـ 'تمثيل' نعين علينا ألا نعني بذلك نوعاً من الحضور المزدوج على نحو ما نتظره من المحاكاة الأفلاطونية، وإنما قطعة تشرع فضاء الخيال. فصانع الكلمات لا ينتج أشياء، وإنما أشباه أشياء، إنه يخترع ما يشبه (Du comme-Si) وبهذا المعنى يكون المصطلح الأرسطي راية لهذا الانفصال الذي يؤسس أدبية الأثر بحسب العبارة المستخدمة عندنا اليوم<sup>(2)</sup>.

إن الفلسفة المثالية هي النظير المقابل للفلسفة الوضعية، وهي من أبرز الفلسفات التي اعتمدت عليها البنيوية التكوينية لتوجيه قراءتها للبحث عن المكون الباني للمنهج التكويني ((فاللغوس عند أفلاطون وأرسطو هو الكلام والخطاب الذي يعمل على توجيه الإنسان توجيهاً سليماً لإدراك الحقيقة<sup>(3)</sup>)). إن فكرة الحقيقة في الفلسفة المثالية توجد داخل العقل، وفي هذه الفلسفة تخضر ثنائية الداخل / الخارج، وليس بإمكان أي باحث إذا ذكر الفلسفة المثالية الغربية أن يستغني عن الكوجيطو الديكارتي أو التعمالي الكانطي أو النسخ الميجلي. فقد اقترن اسم ديكارت (1596-1650) بالفلسفة المثالية، وهو مؤسس الكوجيطو (الذات المفكرة) [أن أفكر أنا موجود] ((فالإنسان عند ديكارت ذات وبدن، وحتى يحقق الإنسان ما رُب الوصول إلى الحقيقة / المعنى، عليه أن يفصل الذات عن البدن<sup>(4)</sup>)). إن الذات التي يشير إليها ديكارت هي المكون الباني أو اللوغوس التكويني الذي يختفي وراء السطح أو البدن كما اصطلاح عليه. وحينما نتأمل مقولة ديكارت [أنا أفكر أنا موجود]، إننا نجد بداً تختزل رؤية البنية التكوينية، فالتفكير الذي يشير إليه الفيلسوف ديكارت هو المكون الباني أو البنية العميقة الدالة، وأما مدلول الوجود فهو السطح الذي أنتجته البنية الدالة، ومن هنا نكون أمام ثنائية الداخل / الخارج أي أمام اللوغوس والخطاب.

(1) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي: 26

(2) Paul Ricoeur, Temps et récit. 78.

(3) عبد الغني بارة، المسارات الإستمولوجية للبنيوية، فصول، ع: 54 / صيف 2004: 56

(4) م. من: 56

أما كانط (1724-1804)، فقد انتقد الفلسفة التجريبية التي اعتبرت أن إدراك الحقيقة / المعنى، يكون من خلال ملاحظة التجربة للبرهنة على قواعد العقل. فالعقل يملك من القدرة على إدراك الحقيقة / المعنى ما لم تمثلها التجربة والملاحظة. ((ومن هذا المنطلق بين كانط فلسفة المثالية... (التي) لا تنكر الأشياء كذوات يمكن إدراكها، بل أعطاها حق الوجود والاستقلال، وهو بذلك استطاع أن يعيد التوازن بين العقل والتجربة... بل أصبح كلاهما واحداً، التجربة تدرك داخل العقل<sup>(1)</sup>)). إن فلسفة كانط تخضر بقوة في روح المنهج البنيوي التكويني، إذ تبرز فاعليتها كفلسفة جاءت لتحقيق التوازن المفقود بين الفلسفة المثالية والفلسفة الوضعية وتمثلت النظرية البنيوية التكوينية حينما أكدت حرصها على جدلية الرؤية والأداة أو البنية الدالة والشكل التعبيري. وما يؤكد تأثير الفلسفة الكانطية على المنهج التكويني، أن غولدمان نفسه سبق له أن ألف كتاباً عن كانط<sup>(2)</sup>.

وجاء هيجل (1770-1831) بفلسفة الجدل، وقد جعل الفلسفة المثالية أكثر صلابة من ذي قبل. وقال مبدأً مركزية مرجعة الذات الإنسانية في إدراك الحقيقة. وهذا مبدأً أقر به ديكارت وكانط من قبل، ومكنه مبدأً الجدل من تحقيق حرية الذات التي سجنها داخل النسق (العقل)، فتحوّلت الذات الماقبل إلى التقيض، وهو الموضوع (المابعد). ((إن الكوجيطو الديكارتي أو الذات المثالية عند كانط أو النسق الميجلي، ليس سوى تأكيد على مبدأ انتقال كفة الصراع بين قطبي الشك / اليقين أو الداخل / الخارج، فمن الطبيعة (الخارج)... إلى العقل (الداخل)، وهذا يدل على تعاسة الذات الإنسانية (...). إذ من السجين الميكانيكي الرياضي، إلى سجن العقل، مع أن كلا المشروعين قام على مبدأ الذات، فإين هي حريتها؟.

أكد هيجل على أن الحقيقة لها وجود ذهني لكنها قادرة على أن تتحقق في الواقع عن طريق وجود عدد المعالم، وفي هذه الحالة تصبح الحقيقة جملة. فالبدء المثالي في فلسفة هيجل يتجلى في الوجود الذهني للحقيقة الذي يعد المكون الباني الذي يتحقق عن طريق الشكل الذي تختاره الحقيقة لنفسها، وهنا يتجسد المابعد. إن فلسفة هيجل تمتد إلى فلسفة أفلاطون في اعتداده بأن للفكرة وجوداً مستقلاً. وقد تتحقق هذه الفكرة نظرياً في العلوم، أو عن طريق عس في الفن، أي في شكل جمالي. والفن هو الدرجة الضرورية للمعرفة<sup>(2)</sup>.

يرفض هيجل أن تكون المحاكاة، كما تمثلتها الفلسفة الإغريقية، مجرد نقل حرفي للواقع أو مجرد انعكاس له. فإذا كانت على هذا المفهوم فمعناه أنها حرمت الفن من حريته. ومن هنا فإن المحاكاة من منظور هيجل ليست هي هدف الفن. وإذا كانت على هذا التصور فإنها تفقد قدرتها على التعبير لأنه يبقى أسير

(1) م. من: 57

(2) عنوانه الإنسان والمجموعة والعالم في فلسفة إيمانويل كانط. دراسة في تاريخ البالكينك، عام 1945

(2) م. غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث: 311



الحرفية، و(حين يزعم الزاعمون أن المحاكاة تمثل هدفا، وأن الفن يقوم بالتالي على تقليد أمين لما هو موجود أصلا، فإنما يضعون الذاكرة في أساس الإنتاج الفني، وهذا معناه حرمان الفن من حريته، من قدرته على التعبير عن الجمال))<sup>(1)</sup>.

إن المحاكاة في المتصور الميجلي تعد الآلية بين الماقبل والمابعد، والعلاقة بينهما علاقة تناظرية فالماقبل هو الفاعل الذي يظهر المابعد وهو المقابل أو الشكل التعبيري، والمحاكاة تقوم بدور التجسيد للمكون الباني دون أن يكون ذلك انعكاسا حرفيا أو آليا. ولو بقي الفن في مستوى الانعكاس الآلي، لبقى دور مستوى الطبيعة، وسيكون أشبه بدودة تمهد وتكد لنضامي فيلا<sup>(2)</sup>.

ورث الفكر النقدي الغربي الثنائية المتناقضة [الماقبل / المابعد]، ثنائية تعبر عن صراع دائم بين الميتافيزيقي والتجريبي. ولذا يمكن اعتبار البنيوية التكوينية الابن الشرعي لثنائية الداخل / الخارج التي جسدتها الفلسفة المثالية (الماقبل) والفلسفة الوضعية (المابعد). فركزت على الماقبل باعتباره اللوغوس التكويني، وعلى النسق اللغوي، باعتباره تجسيدا لـ (المابعد)، أي اليقين الموضوعي. وإن ما يحده الباحث اليوم في النقد الأدبي من شك أو يقين ما هو إلا تجسيد للفلسفة المثالية والفلسفة الوضعية. فـ ((فالفلسفة لا تقول الأشياء، ولكنها تقول رواها للأشياء. وهذا يعني أنها لا تعكسها، ولا تنعكس فيها. فالفلسفة ليست مرآة، وكذلك حال الأشياء.. ليس في اللغة سوى اللغة))<sup>(3)</sup>.

استطاع غولدمان أن يمتص الفكر الميجلي، كما امتصه لوكاتش قبله، حيث ظهر تأثير هيجل في النظرية الروائية كما أثر في البنيوية. وبرز تأثيره أيضا في غولدمان على مستوى المقولات الكبرى أذكر منها مقولة الشمولية التي قادت غولدمان إلى تكوين نظرة تحليلية عن الطبقات والفئات الاجتماعية، وإلى تجلي ((التاريخ من خلالها في غاية الوضوح والتجديد من حيث هو تسلسل للنشاط السوسولوجي))<sup>(4)</sup>.

لا يستقيم الحديث عن الفلسفة العقلية المثالية (الماقبل) بوصفها إحدى الأصول المحجوبة للمنهج البنيوي التكويني ما لم نخرج على الفلسفة الوضعية في الفكر الفلسفي الغربي، التي تعود إلى القرن السادس عشر حين كانت الكنية تقهر الإنسان / المفكر وتصادر كل متوجه الفكري والعلمي<sup>(5)</sup> ترجع أصول الفلسفة الوضعية إلى المذهب الوضعي الذي يرى أن المعرفة اليقينية هي معرفة الظواهر التي تقوم على الوقائع التجريبية. وينطوي هذا المذهب على وجود معرفة تتجاوز التجربة الحسية. وترجع امتدادات هذا

الفلسفة إلى فرانيس بيكون (1561-1626)، وعد مؤسس هذه الفلسفة وواضع الاسم الذي سميت به في القرن السابع عشر<sup>(6)</sup> وكان ذلك في كتابه (في المبادئ والأصول) الذي ألفه عام 1623 والذي ورد فيه مصطلح 'وضعي'، الذي أراد به الحقائق التي يجب نقيها بصدق الخبرة. وأصبح مصطلح 'وضعي' يطلق على مناهج العلوم الطبيعية لاعتمادها على الملاحظة والتجربة.

وجاء سان سيمون، - بعد بيكون - وهو فيلسوف فرنسي اشتراكي النزعة، وأطلق مصطلح 'وضعي' على العلوم القائمة والخاضعة للملاحظة والتحليل، وهذا في مؤلفه (في علوم الإنسان) سنة (1813). وعلى يد أغست كونت (1798-1857) تم التأسيس الفعلي للفلسفة الوضعية التي ظهرت في كتابه (محاضرات في الفلسفة الوضعية) ونادى بضرورة قيام دين جديد يقوم على عبادة الإنسانية، تحمل محل عبادة الله - سبحانه وتعالى - في الأديان السماوية.

زحفت الفلسفة الوضعية من فرنسا إلى إنجلترا، وأنشئت حولها جمعيات تركز على اليقينية في الظواهر التجريبية، وتكر وجود معرفة مطلقة، وتقول هذه الفلسفة بأن التقدم بدأ في العلوم الطبيعية وتنقل إلى العلوم الاجتماعية، وأن العقل البشري يتقدم من المرحلة اللاهوتية إلى المرحلة الميتافيزيقية لكي يصل في النهاية إلى المرحلة النهائية وهي المرحلة الوضعية. وقد قسم كينيز Leibniz حقائق العقل قسمان، حقائق أبدية، وهي مطلقة وضرورية، أي أن معارضتها تنفضي إلى التناقض. وقسم يمكن تسميته بالحقائق الوضعية، لأنها قوانين أراد الله أن يهبها للطبيعة...، وتدرك هذه القوانين بالتجربة، أي بطريقة بعدية، أو بالعقل، أي بطريقة قبلية<sup>(1)</sup>.

ويرى جميل صليبا (في المعجم الفلسفي) أن مفهوم 'الوضعي' مرادف للحقيقي والتجريبي. وهو المفهوم الذي ذهب إليه أغست كونت ((إن لفظ الوضعي يدل على الحقيقة المقابل للوهمي، وهو موافق من هذه الناحية للروح الفلسفية الجديدة، وهي الروح التي تتميز بارتباطها الدائم بالبحوث التي يستطيع عقلنا أن يضطلع بها))<sup>(2)</sup>.

وبتأثير الفلسفة الوضعية 'Positivisme' انعطفت الفن نحو الواقع، وأضحى يهتم بكل ما هو واقعي وتجريبي، فالفكر لا يستطيع أن يتخلص من الخطأ إلا بعكوفه الدائم على التجربة، ويتخلص عن كل أفكاره الذاتية. وفي هذا الصدد يقول كاستانياري Castagnary ((على رسام عصرنا أن يجا حياتنا فيما لها من عادات وأفكار خاصة بها، وعليه أن يسجل مشاعره التي يحصر عليها نتيجة لنظرة في أمور مجتمعتنا،

(1) هيجل، المدخل إلى علم فكرة الجمال، تر: جورج طرايشي: 40

(2) م. من: 40

(3) عبد الغني بارة، المسارات الإستمولوجية للبنيوية (قراءة في الأصول المعرفية)، فصول، ع. 64، صيف 2004

(4) مقالات ضد البنيوية، تر: إبراهيم خليل: 39

(5) عبد الغني بارة، المسارات الإستمولوجية للبنيوية، مجلة فصول، ع. 64، صيف 2004: 54

(6)

(1) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج. 2: 577

(2) Auguste Comte, Discours sur l'esprit positif، نقلا، جميل صليبا: 577



فيردها ثانية إلينا في صور نعرف فيها ذات أنفسنا وما يحيط بنا، وآلا يغيب عن نظره حقيقة أننا نحن مؤلفو الفن وأنا موضوعه، فالفن تعبير عن ذات أنفسنا من أجل أنفسنا»<sup>(1)</sup>

وإذا كان للفلسفة الوضعية تأثير على الفن والأدب، فقد كان لها حضور في النقد الأدبي أيضا، الأمر الذي دفع النقاد الذين امتنعوا هذه الفلسفة، أن يضطلعوا للأدب قوانين، ثمائل قوانين العلوم الطبيعية والتجريبية. فأضحى الناقد أدبيا عالما في الآن نفسه. ومن مظهرات الفلسفة الوضعية في النقد الأدبي ظهور نقاد كثيرين من أمثال سانت بيف 'Saint Beauf' (1804-1869) الذي ((دعا لدراسة الأدباء من حيث خصائصهم الجنسية وحياتهم المادية والعقلية والخلقية والعائلية، وأذواقهم وعاداتهم وآرائهم، ثم تربيتهم في (فصائل) يرتبط كل منها بملامح مشتركة))<sup>(2)</sup>. ومثل هذا التوجه يؤكد على تأثير الفلسفة الوضعية في الفعل النقدي الذي أضحى أقرب إلى التاريخ الطبيعي للأدب. ونتيجة تأثير هذه الفلسفة الوضعية ظهر هيبوليت تين 'H. Taine' (1828-1893) الذي جعل من آراء أستاذه سانت بيف قوانين تقوم على الحتمية، وحاول تفسير الأدب من خلال معادلة لها مؤثرات ثلاثة هي: الجنس والبيئة، والعصر. أما برونيتير 'Brunetiere' (1849-1906) فقد تجلّى تأثير الفلسفة الوضعية في آرائه النقدية التي أنتجت نظريته المعروفة [النشوء والإرتقاء] التي ترى تطور الأعمال الأدبية يخضع لتأثير عوامل البيئة والعصر والوراثة الاجتماعية للكاتب

وتأثير الفلسفة الوضعية تواصلت المدارس والاتجاهات النقدية في الظهور وخاصة التي حاولت تفسير الإبداع عن طريق وضع قوانين تشبه القوانين العلمية، ومنها الشكلانية والفرويدية والوجودية الثانية، وهكذا ظهرت مناهج نقدية حاولت أن تقارب الإبداع من خلال ظواهره الواقعية بربط بعضها ببعض. ومن هنا جاء التفسير الوضعي ليعاين ظواهر الأشياء لا طبائعها وأسبابها، أي أن التفسير الوضعي يهتم بـ المأبعد، لأنه يحاول إدراك ما هو ظاهر وواقع. لذلك كانت البنيوية الشكلية منهج المأبعد لأنه يقوم بقراءة ما هو ظاهر وسطحي من البنى. فغاية البنيوية السعي للكشف عن العلاقات والقوانين التي تربط عناصر البنية بعضها ببعض، فلا تصرف للبحث عن اللوغوس التكويني أو عن الأسباب الباطنية للأشياء. وإذا حاولنا إيجاد نقطة التقاطع بين الفلسفة المثالية (المقابل) والفلسفة الوضعية (المأبعد)، فإننا ندين أن الفلسفتين حاضرتان في آن واحد في المنهج البنيوي التكويني، باعتبار أن هذا المنهج يسعى إلى تحقيق الصلة بين الرؤية والتشكيل، أي بين المقابل الذي يمثل في الفاعل أو المكون الباني، والمأبعد الذي يتجسد في القابل أو الشكل التعبيري أو السطح. وهكذا فإن المنهج التكويني يخترل هاتين الفلسفتين.

(1) نقلا عن، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث: 330-331

(2) محمد حافظ دياب، النقد الأدبي وعلم الاجتماع مقدمة نظري، مجلة فصول، م 4، ع 1، أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر،

لا يمكن للباحث أن يتعلل الأسلوبية المثالية ما لم ترجع إلى الفلسفة المثالية التي كانت وراء هذا الاتجاه الأسلوبية الذي أثر بدوره في البنيوية التكوينية. وإذا كان الفيلسوف الألماني هيجل (1770-1831) امتدادا لفلسفة كانت المثالية، فإن الفيلسوف الإيطالي بندتو كروتشيه (1866-1952) يعد هو الآخر امتدادا للفلسفة المثالية الهيجلية، إذ كان على وفاق معها في تمثله نزعة الصباغة التعبيرية Expressionnisme في فلسفة الجمال، ((وعنده أن الفكر أربعة أنواع من النشاط: النوع الأول منها الحدس 'Intuition'... وهو موضوع الجمال، والنوع الثاني هو فوق الفكر على ما هو كوني، وتوحيده مع الوعي الفردي، وهو عملية الإدراك... والنوعان السابقان يمثلان الجانب النظري للفكر، ويقابله الجانب العملي، جانب الإرادة -...- لأنها إرادة تتعلق بما هو فردي...، وإما إرادة عامة إذا حاولت التوفيق بين ما يخص حالات الفرد والحالات التي تتجاوزها في غايتها))<sup>(1)</sup>.

تولي فلسفة بندتو كروتشيه أهمية للحدس، لأنه يساعد بقوته في السيطرة على الاضطراب الذي نتعرض له، وحينما تتحقق السيطرة، يكون التعبير وجمال التعبير، وبالتالي فليس الفن عاكسة للطبيعة، بل إنه خلق وتجاوز. وضعف الحدس يضر بالشكل والتعبير، لذا اعتبر بنتو الحدس ((شكلا من أشكال المعرفة البشرية، إلى جانب المعرفة العقلية المنطقية))<sup>(2)</sup>.

وتكشف فلسفة بنتو أن الحدس أساس الإدراك، وهو ينهض في المعرفة على الفن، ((فليس للذهن من حدس إلا حين يعمل ويشكل ويعبر، وإن من يفصل الحدس عن العبارة لن يهتدي أبدا إلى الجمع بينهما))<sup>(3)</sup>. وما يستوقفنا في هذا السياق هو تأثير فلسفة بنتو المثالية على نظرية أسيتزر الأسلوبية، وبالأخص مسألة عدم التفريق بين اللفظ والمعنى، والشكل والمضمون، مع إعطاء أهمية للشكل<sup>(4)</sup>، و((من المسائل الأكثر طرحا في علم الجمال تلك التي تعلقت بعلاقة المادة بالشكل. هل يكمن الحدث الجمالي في المضمون وحده، أم في الشكل وحده، أم فيهما معا (...). إن علينا دحض الفكرة القائلة بأن الحدث الجمالي يتمثل في المضمون وحده (أعني مجرد الانطباعات)، وكذلك دحض الفكرة الأخرى القائلة بإلحاق الشكل بالمضمون، أعني الانطباعات مع العبارات. إن النشاط التعبيري في الحدث الجمالي لا يضاف إلى حدث الانطباعات، وإنما تكون هذه الانطباعات منضجة ومشكلة بواسطة الحدث التعبيري. فالانطباعات تتجلى

(1) م. غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث: 313-314

(2) عبد الله حوله، الأسلوبية الذاتية أو النشوية، فصول، م 5، ع 1، أكتوبر-ديسمبر، 1984: 84

(3) م. م: 84

(4) م. م: 84



في العبارة كما يتجلى الماء وقد وضع في المصفاة هو نفسه وغيره معا من الجانب الآخر من تلك المصفاة. إن الحدث الجمالي من هذه الناحية شكل، ولا شيء آخر غير الشكل)) (11).

بين بيير جيرو P. Guiraud أن أسلوبية كبريوس Spitzer الأدبية المثالية، كانت مبنية في تطور الدراسات الأسلوبية في الولايات المتحدة الأمريكية التي كانت على يد داماسو ونسبوري وهاتزفيلد. وكان داماسو قد ميز ستة أنواع من القواعد ملحا على السمة الحدسية للتأويل. أما نسبوري فإليه يرجع الفضل في البحث عن المكون الباني للشكل، وعن رؤية العالم للكاتب والتي تقع خلف الشكل. ومن هذا البحث تأثر غولدمان، إذ أضحي يهتم بالبحث عن الرؤية المتوارية خلف الشكل، وما هذا الخطوة إلا تجسيدا للفكرة الفلسفية الديكارتية المعروفة (أنا أفكر إذن أنا موجود). فالتفكير يمثل أساسا في المكون الباني، في البنية العميقة (المقابل) والوجود يكمن في الشكل أو السطح (المابعد).

وانطلاقا من هذه المفولة صاغ غولدمان رؤية العالم بتأثير من نسبوري. يقول بيير جيرو ((وإذا لو سيان غولدمان، وتأثير من نسبوري صمم نموذجا لرؤية العالم معبرا عنه في الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، والجمالية. فالتوازن والتأرجح لعبارة (أنا أفكر إذا أنا موجود) مثلا، كل هذا يعبر تعبيراً رائعا عن التفاؤل و التوازن في فلسفة ديكرت)) (12).

وكان لهاتزفيلد الفضل في إرساء فكرة أساسية في الأسلوبية المثالية مفادها انه يختفي وراء كل عمل إبداعي مكونه الباني. ((وكان يرى أن الهندسة والرسم والأدب، عبارة عن أدوات مختلفة للتعبير عن الوضع التاريخي ذاته والذي تتطور معه الأساليب بشكل متساوق)) (13).

وكانت الأسلوبية المثالية منشغلة بالبحث عن إجابة للسؤال التقليدي [كيف] أي البحث عن شكل للعمل الإبداعي، أو قل بربط النصوص الأدبية، أما الأسلوبية التأصيلية أو التكوينية 'Stylistique' Génétique' اهتمت بالبحث عن الإجابة عن السؤال الجوهر [من أين] و[لماذا] أي بالبحث عن المكون الباني.

إن الأسلوبية التأصيلية (التكوينية) بوصفها اتجاها أسلوبيا يسعى للبحث عن المنطلقات العامة للعمل الأدبي، أي البحث عن رؤية المؤلف الخاصة للعالم، من خلال أسلوبه. واكتشاف هذه الرؤية يقوم على أن هناك خمسة تيارات كبرى تتحرك داخل ألأنا العميق وهي ((القوة والإيقاع والرغبة والحكم

والإلاحم، وهي الأنماط التي تشكل نظام الذات الداخلية)) (11). التي حددها هنري مورير في كتابه (ميكولوجية الأسلوب).

قام علم نفس الأساليب - عند هنري موييه - على ((مفاضلة للكائن الداخلي (أي الكاتب الضمني)) (12). انطلاقا من الأنماط الخمسة التي اعتبرها أنماطا جوهرية. لانا العميقة والمكونات الكبرى للطبع)) (13). حيث أضحي الكاتب الضمني أو الكاتب الداخلي كما سماه موييه هو المكون الباني أو البنية العميقة المكونة للشكل الإبداعي. ولهذا الأنماط التي جاءت في كتاب موييه تعابير أسلوبية تتناسب معها. فالتغيرات الأسلوبية (الشكل الأدبي) هي في الأصل متغيرات على مستوى النفس الإنسانية. فالكشف عن نظام الأسلوب هو كشف عن الأنماط التي انطلق منها الكاتب، وبالتالي فإن ((رؤية الكاتب للعالم فتظهر في نظام المضمون، كما تظهر في شكل أفكار الموضوعات)) (14). إن النتائج التي توصلت إليها الأسلوبية النفسية كما أشرنا، أفادت دراسة العمل الإبداعي دراسة تكوينية، بل إن كل ذلك يشكل ((الطموح في بناء نموذج تكويني للأساليب له ما يبرره)) (15).

### ثانيا: البنية التكوينية في الخطاب النقدي الغربي

نعالج في هذه الجزئية المرتكزات والمبادئ النظرية للبنية التكوينية من خلال جهود أبرز اعلامها، عاولا ربط هذه المرتكزات بمرجعياتها الفلسفية التي تناولناها في الجزئية السابقة، والتركيز على المفاهيم والمصطلحات و النجرات الأساسية للنظرية التكوينية بدءا بكتاب (الروح والأشكال L'âme et les formes) لجورج لوكاتش الذي يتوفر على أهم المرتكزات النظرية، بوصفه الكتاب الأساسي الذي يحدد تأثير الفلسفة المثالية والفلسفة الوضعية، من جهة، ومن جهة ثانية يعد مرجعا مباشرا للنظرية التكوينية كما وصلت عند غولدمان في صياغتها النهائية. وسوف يتضح لنا التواصل بين لوكاتش وكوسيان غولدمان على مستوى النهج والمقولات، والتي مكنت هذا الأخير من صياغة منهجه. ومن هذه مقولات: البنية الدالة والكلية والرؤية الماسوية والوعي القائم والوعي الممكن، والتماثل.

ظهر تأثير الفلسفة المثالية والفلسفة الوضعية في أبحاث وكتابات اعلام النظرية البنوية التكوينية، ويمكننا أن نبين ذلك في الإنجازات الفكرية والنقدية التي كتبها جورج لوكاتش والتي تظهت فيها الثنائية

(1) أحمد درويش، الأسلوبية والأسلوب، مجلة فصول، م5، ع1، أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر، 1984: 66

(2) بيير جيرو، الأسلوبية، تر، منذر عياشي: 91

(3) م. ص: 91

(4) م. ص: 93

(5) م. ص: 94

(1) Benedetto Croce: L'Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale  
تقلاعن عبد الله حوله، الأسلوبية الذاتية أو الثبوتية، فصول، م5 ع1، أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر 1984: 84

(2) بيير جيرو، الأسلوبية، تر، منذر عياشي: 83

(3) م. ص: 83



الفلسفة [المقابل والمبعد]. ونستدل على ذلك بكتاب الروح والأشكال "L'âme et les formes" لجورج لوكاتش الذي رسخ فيه فكرة أساسية، وهي أن القيم بصفة عامة - وهنا يظهر تأثير الفلسفة المثالية - تعتمد على الأشكال - وهذا مجال الفلسفة الوضعية - ((إن الفكرة الأساسية للروح والأشكال التي تختزل في عنوانها أن القيم الروحية تتركز على عدد من الأشكال من البنى المتجانسة التي تسمح للروح الإنسانية أن تعبر عن مختلف إمكانياتها))<sup>(1)</sup>.

إن البنية التكوينية هي ثمرة جهود فكرية متواصلة كان حاجتها البحث عن منهجية صارمة تقارب العلوم الإنسانية. وانطلاقاً من أبحاث جورج لوكاتش وجون بياجي أصبحت للبنية التكوينية منهجية صارمة<sup>(2)</sup>. وفي هذا السياق يرى جان ميشال بالمي ((أن إدخال ج. لوكاتش لمقولة الكلية الجدلية catégorie de totalité dialectique مكنه من أن يصبح الملهم الأول في كل بحث بنسوي... وهكذا فإن المنهجية التي أعدها غولدمان لمقاربة الأعمال الأدبية لا ينبغي أن تبقى محصورة في إطار سوسولوجيا الأدب، إنما ينبغي أن تمس بمجموع المقاربات التي تطبق على العلوم الإنسانية))<sup>(3)</sup>.

حينما كتب ج. لوكاتش الروح والأشكال كان تحت تأثير الفكر الكانطي في مقارنته لمسائل وقضايا الإستيعاقا. وأهم ما يلفت الانتباه في هذه المرحلة هو إدراك لوكاتش لفكرة البنية الدالة Structure significative. انطلاقاً من هذا الموقف الكانطي المأساوي المناقض لما هو جدلي، صاغ ج. لوكاتش فكرة بنية دالة أساسية جدلية<sup>(4)</sup>.

وتظهر تأثير المقولات الفلسفية (المثالية والوضعية) في فكر ك. غولدمان حينما اعتبر أن صياغة النظرية البنوية التكوينية بمفاهيمها ومقولاتها الفكرية ترى ((أن الأدب والفلسفة هما في مستويات مختلفة تعبران عن وجهة نظر إلى العالم، وأن وجهات النظر إلى العالم، ليست وقائع فردية، بل وقائع اجتماعية))<sup>(5)</sup>. إن هذا المنظور الجديد لمفهوم الإبداع حصر دور المبدع في الصياغة الأدبية، أما الأصل في الإبداع فهو للجماعة. ومصدر الفكرة فلسفة هيغل الذي كان يؤمن دوماً أن الحقيقة تكمن في الكل. إن هذه الفكرة تبناها ك. غولدمان حينما اعتبر أن الفاعل الحقيقي للإبداع الأدبي هو الجماعات لا الأفراد. وفي هذا السياق يقول: ((بالنسبة لنا، وفي ضوء الفكرة يكتب هيغل أن الحقيقة هي الكل "Le tout"، فإن الفاعل

(1) Lucien Goldmann, Marxisme et sciences humaines, : 324

(2) Jean Michel Palmier, Goldmann vivant; Esthétique et marxisme, éd; 10/18: 181/182

(3) Ibid: 181

(4) Ibid: 114 / 115

(5) يون سكاوي، البنية التكوينية ولوسيان غولدمان، تر، م ميلا، ضمن البنية التكوينية والنقد الأدبي، تاليف جماعي

الحقيقي للإبداع الثقافي هم الجماعات الاجتماعية، وليس الأفراد المنعزلين. غير أن المبدع الفردي هو جزء من الجماعة<sup>(1)</sup>.

أكد ك. غولدمان غير ما مرة على أولوية مقولة الكل على الجزء عند ج. لوكاتش، وهي مقولة ماركسية الأصل أيضاً. إن هذه المقولات تنزّل من الأذهان الفكرة التي لصقت بالماركسية من أنها تفضل الدوافع الاقتصادية في تفسير التاريخ، وهذا غير صحيح. فـ ((ليست أولوية الدوافع الاقتصادية في تفسير التاريخ هي التي تميز بطريقة حاسمة الماركسية عن العالم البرجوازي، بل وجهة النظر الكلية، مقولة الكلية، والأولوية الشاملة والحاسمة للكل على الأجزاء، هي التي تشكل بالذات جوهر المنهج الذي أخذ ماركس عن هيغل، وحوله، بحيث جعل منه الأساس الأصل لعلم جديد تماماً... إن أهمية مقولة الكلية هي حاصل المبدأ الثوري في العلم))<sup>(2)</sup>.

وفي سياق البحث عن أصل مقولاته ومفاهيم منهجه التكويني، بين ك. غولدمان أن كانط - بلا منازع - فيلسوف الرؤية المأساوية، فإنه يرجع الفضل في تحديد الأطر والمرجعيات الفكرية لهذا المفهوم. ((إن كانط في أوروبا مع باسكال وضمن مجال ما، فقط مع نيتشه هو فيلسوف الرؤية المأساوية للعالم. هذه الرؤيا التي تمكن إحدى موضوعاتها الأساسية في استحالة الإنسان الكلية. والحال أنه ليس من شيء أكثر تناقضاً من إبراز هذه الفلسفة بشكل عرضي منهجي يحقق بشكل كامل. لقد شعر باسكال الذي كان فنانياً كبيراً، بهذه العثرة، ورغم نواياه الواعية في كتابة تبرير فإنه لم يكتمل أبداً... أفكاره))<sup>(3)</sup>.

أكد ك. غولدمان في الفقرة السابقة أن منهجه التكويني ليس من ابتكاره، إنه من صياغته من خلال ما توصل إليه الفكر الكانطي والماركسي ذلك أن تصوره للرؤية المأساوية على سبيل المثال كان ثمرة قراءاته الفلسفية العميقة للفكر الكانطي إلا أن فضله يكمن في إحياء هذه المقولات والمفاهيم من هذا الشراء المرجعي الفكري.

جاء ك. غولدمان بمشروعه البنوي التكويني الذي كان ثمرة قراءاته الواعية للعديد من الأبحاث والدراسات الشاملة، منها ما يتعلق بأبحاث فلسفية لها صلة بالفكر الكانطي والهيغلي والميدغاري فضلاً عن الجدلية الماركسية، ومنها ما يتعلق بأبحاث تتصل بالرؤية السوسولوجية للرواية كأبحاث لوكاتش وروني جيرار وجورفيج ولتر وبن جامين وأدرنو وبانو فسكي وفرنكتال. ومن هؤلاء الأعلام تتجلى أهمية مشروع غولدمان إلى وصفه بأنه فلسفة شاملة، لأن هدفه البحث عن منهج يتجاوز به سلبية النقد ((إلى استشراف إيجابية تنسجها الجدلية القائمة بين الذات والموضوع، تلك الجدلية المثلة لجوهر كل علم تكويني.

(1) L. Goldmann, Pour une sociologie du Roman: 16

(2) لوسيان غولدمان، المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة، تر، نادر ذكري: 37

(3) م. من: 51



فداخل كل بنية توجد بذرة نافية لها، بذرة تؤثر على ما ستكونه، أي بداية تبين يؤسس بنيات جديدة ويلغى البنيات القائمة. والبنوية التكوينية، في اعتبارها لكلية الظواهر وتربطها تنطلق من نقد الواقع القائم الناقص. من زاوية استحضار ما يتكون عبر الجدلية المحايطة<sup>(1)</sup>.

يستفاد مما سبق أن مشروع غولدمان لا يهدف إلى استبدال منهج بمنهج، إنما الغرض منه إيجاد البديل الإيجابي انطلاقاً من رؤية الواقع ونقده من خلال هذا التماثل الشامل بين عالم الإبداع وعالم الواقع. ومن هنا تكمن أهمية هذا المشروع النقدي، وبعبارة أدق، إن ((البنوية التكوينية تسعى إلى إعادة الاعتبار للعمل الأدبي والفكري في خصوصيته بدون أن تفصله عن علاقته بالمجتمع والتاريخ، وعن جدلية التفاعل الكاملة وراء استمرار الحياة وتجدها. مع البنية التكوينية، لا يلغى ألفي لحساب الإيديولوجي، ولا يؤل باسم فريدة منمنعة عن التحليل))<sup>(2)</sup>.

إن المستفاد من الأبحاث والدراسات المتصلة بسوسيولوجيا الأدب أو البنية التكوينية، سواء تلك التي أجزها كوكاتش أو غيره من الأعلام الذين بحثوا في هذا الفرع من السوسيولوجيا، تؤكد أن التفسير السوسيولوجي للأدب، هو البحث عن الواقع التاريخي والاجتماعي بواسطة التاج الفني، وهذا ما كشف عنه يون باسكاوي عند ما درس أبحاث غولدمان ((إنه يعتبر غولدمان)) أن التفسير السوسيولوجي هو أحد العناصر الأكثر أهمية في تحليل عمل فني، مدقفاً بأن هذا التحليل لا يستفد التاج، وأنه لا ينجح في فهم أحياناً. إن التفسير السوسيولوجي لا يشمل إلا خطوة أولى ضرورية. والمهم هو العثور على المسار الذي عبر فيه الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه بواسطة الحاسبة الفردية للمبدع في التاج الأدبي المدروس))<sup>(3)</sup>. في ضوء هذا السياق يتجلى المنهج البنيوي التكويني لا بوصفه مفتاحاً سحرانياً لجميع المسائل المعروضة عليه، إنه أداة عمل تقتضي الممارسة والتجريب والمراجعة والتجديد، وهذا ما مثله أحد أعلام هذا المنهج في قوله ((إن البنية تكلل منهج علمي ليست، في تصور غولدمان مفتاحاً لكل شيء، بل منهجاً للعمل، منهجاً يتطلب أبحاثاً تجريبية طويلة بمرارة بصبر: فهي ذاتها يتعين أن تتكامل وتراجع طيلة هذه البحوث))<sup>(4)</sup>. إن أي مشروع منهجي مثل البنية التكوينية من طبيعته يقتضي المراجعة والتجديد والاستفادة من المناهج النقدية الأخرى والتكامل معها ومسايرتها، مما سيمكته من التعامل مع الأعمال الإبداعية - مهما كان جنسها وعصرها - بمرونة تامة دون إسقاط. ومن هنا، فإن البنية التكوينية تتجاوز الأعمال الإبداعية لقراءة التاريخ والنقد والفكر والأيدولوجيا، فهي الدليل المنهجي لمقاربة أي حقل

ثقافي<sup>(1)</sup>. ((إن البنية التكوينية للوسيان غولدمان تتضمن بدهة إيديولوجيا تصوراً للعالم، هو بدون شك تصور المادة الجدلية والتاريخية، لكنها قبل كل شيء دليل منهجي لمقاربة التاج))<sup>(2)</sup>.

ولعل هذا التصور الذي اتخذته البنية التكوينية، هو السبب الذي جعلها تغطي بهذه النظرة والتقدير من قبل الباحثين والنقاد الغربيين، ومن بينهم: كوسيان غولدمان ويون باسكاوي وجاك لينهارت و جاك دويوا و جاك دوفينيو وز. هيندلس وغيرهم كثير من أعلام التكوين الأدبي 'Généétique littéraire' الذي أضفى اليوم تخصصاً قائماً بذاته في كبريات جامعات العالم.

إن الفرضية التي يتأسس عليها هذا المنهج بسيطة إن لم نقل فرضية طبيعية، لأنها تتماشى والسلوك البشري. ومؤدى هذه الفرضية ((أن كل سلوك إنساني تقديم جواب دال على وضعية مطروحة، ومحولة من خلال ذلك خلق توازن بين الذات الفاعلة والموضوع الذي مورس عليه الفعل، هذه الفرضية مقبولة بالدهاة، شريطة ألا تكون فرضية مطلقة))<sup>(3)</sup>. فكل سلوك أو إبداع أو فكر... له مكونه الباني أو بنيتي العميقة الدالة. فأي إبداع إنساني هو بنية سطحية ساسها كوغوس تكويني كان سبباً في وجودها.

ويقترح غولدمان صيغتين تعتبران في تقديره من الصيغ الأساسية التي تختزل مكونات المنهج التكويني وهما:

الصيغة الأولى: وهي الصيغة التي لحصها 'هيجل' في المقولة التالية ((هوية الفاعل والموضوع للفكرة: "L'identité du sujet et de l'objet de la pensée"). حول هذه الصيغة يقول غولدمان: لقد بلغنا الطابع الجذري لهذه الصيغة، - وهي ثمرة ألتالية الميجلية التي تعتبر كل حقيقة هي الروح - التي عوضناها بصيغة أخرى مطابقة لموقفنا المادي الديالكتيكي، الذي يعتبر الفكر مظهراً هاماً، ولكنه مظهر وحيد للحقيقة))<sup>(4)</sup>.

الصيغة الثانية: التي يراها غولدمان صيغة ((أساسية لكل سوسيولوجيا جدلية وتكوينية، وهي أن الأفعال الإنسانية هي إجابات لموضوع فردي أو جماعي، تشكل محاولة تغيير الوضعية المعطاة في اتجاه إيجابي لمطامح الموضوع، مما يبين أن السلوك له صيغة دالة، وعلى الباحث أن يلتقي الضوء عليه))<sup>(5)</sup>.

إن هاتين الصيغتين تكشفان وتختزلان مكونات المنهج البنيوي التكويني، والثبات تستجيبان مع أهداف ((سوسيولوجيا البنية التكوينية والثقافية التي أثمرت عن مجموع الأعمال المجسدة لمنهج إجرائي، لدراسة إيجابية للسلوكات الإنسانية - وبالأخص الإبداع الثقافي - والتي أجبرت مؤلفيها إلى الرجوع إلى

(1) البنية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جماعي: 43

(2) م. س: 43

(3) م. س: 43

(4) م. س: 44

(5) م. س: 44

(1) البنية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جماعي، 8

(2) م. س: 7

(3) م. س: 42

(4) م. س: 42



التفكير الفلسفي الذي يمكن وصفه بصفة عامة بالفكر الجدلي<sup>(1)</sup>. ويكشف غولدمان عن الدعائم والافتراضات التي يركز عليها الفكر البنيوي التكويني، فيرى ((أن التفكير حول العلوم الإنسانية لا يكون من خارج المجتمع بل من داخل، إنه جزء من الحياة الفكرية لهذا المجتمع ومن خلالها الحياة الاجتماعية الشاملة، بالإضافة إلى ذلك فإن الفكر هو جزء من الحياة الاجتماعية))<sup>(2)</sup>.

وإذا كان غولدمان قد دحض قطعية البنية الشكلية للوضعيات التاريخية والفردية، فإننا نجد من جهة أخرى بين عدم جدوى التفسير الاقتصادي في كل الظروف، لأن هذا الأجراء قد يسقط في نظرية الانعكاس، ذلك أن الأولوية بالنسبة لغولدمان هي لجانب التفسير الذي يتأسس على الفهم، وهذه هي أولوية لوكاتش. وتبقى غاية البنية التكوينية، ليس الحصول على التحليل الفني للأعمال الإبداعية، وتفسير العمليات التاريخية والاجتماعية التي أطرتها، إنما البحث عن المسار التاريخي والاجتماعي الذي صورت الذات المبدعة. ((إن الجوهر هو العثور من جديد على الطريقة التي تم بها التعبير عن الواقع التاريخي والاجتماعي، عبر الحاسبة الفردية للمبدع في العمل الأدبي أو الفني الذي ندرسه))<sup>(3)</sup>. فالعثور على الطريقة هو البحث عن المجهول من خلال المعلوم، عن المكون البني الذي يعطي التفسير الصحيح للإبداع.

إن البحث عن ما هو جوهرى يعني البحث عن الإنسان في لحظة معينة من لحظات تطوره، ومن هذا الباب نفهم الموقف الذي تتبناه البنية التكوينية من الأعمال الإبداعية دون مراعاة لأزمته، فلا مانع من تناول الأعمال القديمة شريطة أن تعكس ما هو جوهرى، من أجل ذلك نفهم إقبال غولدمان على دراسة مسرح راسين، وأفكار إسكال في آلاله المخفي.

إن إلحاح البنية التكوينية على البحث عما هو جوهرى في الأعمال الإبداعية، أمر جعل أعلام هذا المنهج، وفي طليعتهم غولدمان يقيمون تمييزاً بين البنية التكوينية وسوسولوجية المضامين التي لا تعبر أي اعتبار لما هو في استيطقي، وتركز على ما يساعد على إثبات الانعكاس الألي ليس إلا. وتنبه يون باسكاوي إلى هذه المسألة حين درس منهج غولدمان فقال ((يقيم غولدمان تمييزاً واضحاً بين البنية التكوينية وسوسولوجيا المضامين أو الأشكال. وهكذا ترى سوسولوجيا المضامين في التاج مجرد انعكاس للوعي الجماعي، فإن السوسولوجيا البنيوية ترى في التاج إحدى العناصر المكونة وذات الأهمية القصوى للوعي الجماعي))<sup>(4)</sup>. وحين بحث نجان ميشال بالمى في مشروع غولدمان تجلّت له أهميته باعتباره مشروعاً

مزودجاً، ((إنه من جهة منهجية إيجابية في دراسة الأعمال الفلسفية والأدبية ومساهم مجموع محدد ودقيق لكتابات رغم تبنيها، تظهر لنا ذات قرابة))<sup>(1)</sup>.

من هذا العرض التحليلي لحقيقة البنية التكوينية بوصفها منهجاً نقدياً، يتبادر إلى الذهن السؤال التالي: ما طبيعة المشروع الغولدماني؟ وفيما يمثل؟

إن المستقرى للأبحاث و الإنجازات لسوسولوجي الأدب والتكوين الأدبي من أمثال يون باسكاوي وجاك لينهارت وجان دو فنيو ور. هيندلس و جاك دو بوا يتأكد أن مشروع غولدمان مشروع متميز، لأنه يستعين بمنهجية سوسولوجية وفلسفية لدراسة العمل الأدبي عبر أنماط من الرؤية. فقد اتخذ غولدمان ((النقد الأدبي مجالاً أساسياً للبرورة منهج ينطلق من العمل الأدبي ذاته ومستعملاً منهجية سوسولوجية وفلسفية لإضاءة البنيات الدالة، وتحديد مستويات إنتاج المعنى، عبر أنماط من الرؤية للعالم، لقد كان غولدمان يعتبر هذه القراءة للأعمال الأدبية والفكرية أساسية ومابقة على القراءات الأخرى))<sup>(2)</sup>. ويوضح غولدمان مسألة في غاية الأهمية ينبغي على الباحث أخذها في عين الاعتبار قبل الشروع في قراءة الأعمال الإبداعية، وهي تناول العمل الإبداعي تناولاً شاملاً، وهذا ((شرط أولي لدراسة إيجابية علمية تأخذ في الاعتبار العمل كاملاً دون الانتصار على أجزاء منه يسهل تأويلها))<sup>(3)</sup>.

إن هذا الشرط له ما يفسره - في تقديري - ذلك أن تحديد رؤية المبدع لا يمكن أن تبلور إلا من خلال قراءة كلية لعمل أو أعمال المبدع، ومن هنا تتمثل حقيقة هذه الصرامة المنهجية في القراءة، والتي أرادها أن تكون جدلية وتكوينية في آن واحد، وهذا بعد آخر يميز منهج غولدمان ((الذي يعتبر سوسولوجيا الأدب - أن تكون بالضرورة - جدلية وتكوينية... فقد أرادها لمنهجته أن تكون جذرياً متميزة عن الأشكال النقدية الجامعية. وهي تدعي أنها جاءت بثورة حقيقية في التفسير في علاقة مضمون العمل الإبداعي بالوعي الجماعي))<sup>(4)</sup>.

والحقيقة فإنه يؤهل هذه المنهجية الجدلية التكوينية لأن تنال هذا التقدير في الأوساط النقدية والفكرية، كونها تركز على إضاءة الأشكال الأدبية هذه الإضاءة هي المظهر الأساسي الأدبي. (...) وإن كان كل عمل يشكل وحدة يستحيل بعدها فصل الشكل عن المضمون، فإن البنية الدلالية الشاملة structure significative -...- تبقى العنصر الأول من وجهة نظر التعاقب الزمني Chronologique أو من وجهة بنية، في كل مقارنة للعمل))<sup>(5)</sup>.

(1) Lucien Goldmann, la sociologie de la littérature ... Revue internationale des sciences sociales, V; xlx, n 4, 1967: 531

(2) Ibid: 531

(3) ل. غولدمان، المادة الديالكتيكية و تاريخ الأدب والفلسفة، تر، نادر ذكري: 32

(4) يون باسكاوي، البنية التكوينية و لوسيان غولدمان، تر، م. سيل، ضمن كتاب البنية التكوينية. 46

(1) Jean Michel Palmier, Goldmann vivant, Esthétique marxisme, éd, 10/18: 173

(2) أنظر المقدمة، البنية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جماعي: 2

(3) Lucien Goldmann, Structures mentales et création culturelle, M xii

(4) Jean Michel Palmier, Goldmann vivant, Esthétique marxisme, éd, 10/18, 123

(5) Ibid, 173



يبقى التأويل الجدلي التكويني هو المنهجية التي مكنت أنصار الاتجاه الاجتماعي في الأدب من فتح آفاق لم تكن معروفة إن لم نقل جديدة في الأوساط النقدية. ((وبعد غولدمان بدون منازع من أولئك الذين عملوا أكثر لفتح آفاق جديدة للأبحاث الماركسية))...<sup>(1)</sup> وتلح البنيوية التكوينية أن سيرة الكاتب لا يمكن الارتكاز عليها لتفسير الأعمال الإبداعية، لأنها لا يمكن أن تكون دوما المفتاح المناسب لمعرفة نوايا وروية المبدع الحقيقية، ذلك ((أن العمل الأساسي في دراسة الإبداع الأدبي بالنسبة للمادية التاريخية، يكمن في الواقع أن الأدب والفلسفة هنا في مستويات مختلفة، تعبران عن وجهة نظر للعالم، وأن وجهات النظر إلى العالم ليست وقائع فردية، بل وقائع اجتماعية))<sup>(2)</sup>.

إذا كان غولدمان لا يعتمد كلية على سيرة المبدع لتفسير العمل الإبداعي، فإنه، كذلك يبين عدم جدوى التفسير الاقتصادي في كل الظروف، متأثرا بما قرأه عن جورج لوكاتش الذي أكد في اتجاهه على أنه ((ليست أولوية الدوائع الاقتصادية في تفسير التاريخ، هي التي تميز بطريقة حاسمة الماركسية عن العلم البرجوازي. بل وجهة النظر الكلية، مقولة الكلية، والأولوية الشاملة والحاسمة لكل الأجزاء، هي التي تشكل بالذات جوهر النهج الذي أخذه ماركس عن هيجل. إن أهمية مقولة الكلية هي حامل المبدأ الثوري في العلم))<sup>(3)</sup>.

وفي سباق ترسيخ مبادئ منهجه، دعا ك. غولدمان الباحث الذي اتخذ البنيوية التكوينية مقاربة لقراءة الإبداعات الأدبية، إلى اكتشاف البنية الدلالية، أخذا في عين الاعتبار النص في كليته. فمن ((أجل فهم العمل يجب على الباحث في أول الأمر أن يكتشف البنية))<sup>(4)</sup>. ويؤكد غولدمان في كتابه ((من أجل سوسيولوجيا الرواية)) أن تطور البحث في ظل هذه المنهجية، أدى إلى التأكيد الصارم على تحديد المعطيات الملموسة، التي تشكل بنيت كلية وتدرج هذه فيما بعد في بنيت أكثر توسعا، غير أنها تتميز بنفس الطبيعة. وقد اعتبر غولدمان أن ((هذه المنهجية تمثل زيادة على ذلك، استفادة مزدوجة تتمثل في مجموع السلوكيات الإنسانية بصفة موحدة، هذا من جهة، ومن جهة ثانية فهي فهم وتفسير، ذلك أن تسليط الضوء على البنية الدلالية يشكل مسارا للفهم، في انتظار إدماج البنية في بنية أوسع هو بالنسبة لها مسارا للتفسير))<sup>(5)</sup>.

تنطلق البنيوية التكوينية بوصفها منهجا نقديا من منطلقات ترى أنها هامة في رؤيتها لتحديد فاعل الإبداع. فالإبداع هو في الأصل للجماعية، أما دور الفرد فيمكن في الصياغة لهذا المكون المجهول. والحق غولدمان غير مرة على هذا الافتراض في جل أبحاثه النظرية. ((وأن ما يبدو اليوم أكثر تعقيدا وغموضا

التأكد على أن الفاعلين الحقيقيين للإبداع الثقافي هم الجماعات الاجتماعية، وليس الأفراد المنعزلين))<sup>(1)</sup> فالإبداع الافتراضي هو الجماعة التي تمثل الرحم الذي يمكن للمبدع أن يبدع في إطاره. وهذا الافتراض ينطلق من البنيويين التكوينيين. فالكون الباني أو فاعل الإبداع هو الزمرة التي يعبر المبدع عن طموحاتها وآمالها وفلسفتها، كما أن المبدع لا يستطيع أن يبدع بدون وجود زمرة (جماعة). وما دور المبدع (الفرد) إلا إنجاز هذه الصياغة باسم الجماعة، فهو مبدع بالنيابة عن الجماعة التي هو عضو أساسي فيها، وعناصر من عناصرها النشطين الذي بفضلها يتحقق هذا التوازن بين الفاعل 'Sujet' الفعل 'Action' والموضوع 'Objet' فالإبداع الذي ((تنطلق منه البنيوية التكوينية، هو أن كل سلوك إنساني هو محاولة إعطاء جواب دلالي على موقف خاص يتزع به إلى إيجاد توازن بين الفاعل الفعل والموضوع الذي يتناوله، أي العالم المحيط، ويحتفظ هذا النزوع نحو الموازنة على الدوام بطابع متغير وموقت بما أن كل توازن كاف بهذا القدر أو ذاك بين البنى العقلية للفاعل والعلم الخارجي يؤدي إلى وضع يحول داخله سلوك الإنسان العالم، ويجعل فيه هذا التحول من التوازن القديم غير كاف بحيث يولد نزعة نحو موازنة جديدة سيتم تجاوزها بدورها فيما بعد))<sup>(2)</sup>.

إن ما يميز البنيوية التكوينية، هو نزوعها نحو التأكيد على مفهوم 'الفاعل الجماعي' 'Sujet collectif' الذي يعطي الأولوية للوظيفة الاجتماعية للإبداع، بمعنى أن الرؤية التي يشكلها المبدع من خلال إبداعه، هي رؤية الجماعة، وهذا ما أدى به غولدمان إلى القول: ((يبدو لي أن ما يشكل الميزة الرئيسية لفكر الماركسي، مفهوم الفاعل الجماعي 'Sujet collectif'... وأن الفاعلية للجماعات الاجتماعية دون الأفراد، وبفضل هذه الجماعات تتمكن من فهم الأحداث والسلوكات والمؤسسات))<sup>(3)</sup>.

يعطي غولدمان اعتبارا للجماعة في العملية الإبداعية على حساب الفرد. فالجماعة من هذا المنظور تشكل أفضل طريق لفهم الإبداعات وتفسيرها واكتشاف رؤيتها. من هذا التشكيل اللغوي الذي يهتبه المبدع (الفرد) الذي نعتبره منفذا لقراءات الجماعة، غير أن غولدمان يستدرك الموقف، فيتساءل ((هل يقود ذلك إلى إنكار وظيفة الفرد في الإبداع الفلسفي والأدبي؟ مؤكدا أن لا.... إن أحدا لا يفكر في نفسي كون الإنتاج الأدبي أو الفلسفي هو من صنع الكاتب. علينا أن نجتهد كيما نفهمه على هذا الأساس.. كل ما هنالك أن كل إنتاج له منطق الخاص، وأنه ليس إبلاغا تعسفيا. ثمة تماسك داخلي لنظام من التصورات... وهذا التماسك يؤدي إلى تشكل كليات، يمكن فهم الأجزاء فيها: الواحد انطلاقا من الآخر... من بنية المجموع)).

(1) Voir, L. Goldmann, Pour une sociologie du roman, Le Dieu caché, Marxisme et sciences humaines

(2) لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، تر: بدر الدين عروودي، 229

(3) Lucien Goldmann, Marxisme et sciences humaines: 327

(1) Jean Michel Palmier, Goldmann vivant, Esthétique marxisme, éd, 10/18: 163

(2) L. Goldmann, Pour une sociologie du roman, 358-359

(3) Goldmann, Méthodologie, Problèmes, histoire, Revue internationale des sciences sociales, V, xlx n 4: 534

(4) Ibid: 352-353

(5) Ibid: 352-353



لقد حدد ك. غولدمان أهدافاً دقيقة لأبحاثه في حقل سوسولوجيا الأدب، أهداف يتحقق التوازن بين الفاعل 'Sujet'، الفعل 'Action'، والموضوع 'Objet' فالبدأ الذي (تنتقل منه البنيوية التكوينية، هو أن كل سلوك إنساني هو محاولة إعطاء جواب دلالي على موقف خاص يتزعم به إلى إيجاد توازن بين الفاعل والفعل والموضوع الذي يتناوله، أي العالم المحيط، ويحتفظ هذا النزوع نحو الموازنة على الدوام بطابع متغير ومؤقت بما أن كل توازن كاف بهذا القدر أو ذاك بين البنى العقلية للفاعل والعلم الخارجي يؤدي إلى وضع يحول داخله سلوك الإنسان العالم، ويجعل فيه هذا التحول من التوازن القديم غير كاف بحيث يولد نزعة نحو موازنة جديدة سيتم تجاوزها بدورها فيما بعد<sup>(1)</sup>.

إن التركيز على هذا التوازن بوصفه أحد المبادئ الأساسية التي تنطلق منها البنيوية التكوينية أمر حدا بالباحث في سوسولوجيا الأدب بالتركيز في أبحاثه على دراسة الوقائع الإنسانية سواء أعلق الأمر بالجانب الاقتصادي أو الاجتماعي أو الثقافي أو السياسي أو الإيديولوجي، ذلك أن التوازن لا يستخلص في ضوء هذه الوقائع، وبهذا التوجه تنجبه الدراسة نحو الاتجاه الذي يرقى بها إلى الدرجة العلمية. ((إن الدراسة العلمية للوقائع الإنسانية تقتضي بذل جهد لإلقاء الضوء على المسارات لاستخلاص التوازنات التي تنجبه نحوها، وهذا يؤدي إلى الاصطدام بسلسلة من المشكلات))<sup>(2)</sup>.

إن فكرة التوازن هذه أثرت عملياً عن ظهور عدة إنجازات نقدية هامة حاولت ترسيخ هذا المبدأ بمقاربة عدة أعمال أدبية، من أهمها العمل النقدي الهام للإله الخفي لـ غولدمان الذي كان يهدف من وراء ((هذا الإنجاز المساهمة لإلقاء الضوء على هذا المشكل من خلال دراسة كتابات عديدة تمثل بالنسبة لمؤرخ الفكر الأدبي مجموعة دقيقة ومعدة من الوقائع وأخص بالذكر 'خطوط باسكال' Pensées de Pascal، والمآسي الأربع لـ راسين Racine: أندروماك Andromaque، بيرطاكيس Britannicus، بيرينيس Bérénice، فيدر Phèdre، وستحاول البرهان كيف أن مضمون بنيات هذه الأعمال يفهم جيداً في ضوء تحليل مادي دياكتيكي))<sup>(3)</sup>.

بالتأكيد فإن التوازن - المفترض - لا يتجسد إلا في ضوء هذه المقاربة التي تحاول أن تقيم نوعاً من التماثل بين البنيات الذهنية للمجتمع وبين بنيات العمل الإبداعي، غير أن السعي من أجل تحقيق التوازن لا ينبغي أن ينحرف عن المسار الذي حدد له، وإلا سقط في فخ الإنعكاس التعسفي الذي ترفضه البنيوية التكوينية. وقد نال كتاب (الإله الخفي) لـ لوسيان غولدمان اهتمام النقاد والباحثين، فوقفوا عند منهجه - بالدرس والتحليل - الذي طبقه على (خطوط باسكال ومآسي راسين)، ومكنه من التوصل بسهولة كبيرة

إلى ((استخلاص الروابط الضرورية بإحاطتها بوحدات جماعية يمكن إلقاء الضوء على تركيبها بسهولة أكثر))<sup>(1)</sup>.

ويبدو أن منهج غولدمان فاجاً للجميع بنتائج العلمية التي لم يكن يتوقعها أحد وهذا ما يفهم من قول لجان دوفينو Jean Duvignaud ((لقد أعطى غولدمان في الإله الخفي من خلال راسين صورة مفاجئة لهذا العرض الدرامي لتاريخ الأدب يجعل رؤية العالم الرسمية (للفرن الكبير Grand siècle) معارضة للحركة الفرنسية الجنسبية Jansénistes<sup>(2)</sup>، التي تراجعت عن خدمة الملك ورفضت كل تفاهم مع العالم لتتمزق من أجل أن تقوم بمغامرة إنسانية.

إن ما أدهش الباحثين والمؤرخين والعارفين بدقائق القرن السابع عشر النتيجة التي توصل إليها غولدمان المشتتة في هذه العلاقة بين تراجيديا راسين وفلسفة باسكال والحركة الجنسبية، والزمرة الاجتماعية المعروفة بـ نبلاء الرداء والتي مكنت غولدمان - من خلال منهجه - من تحديد الرؤية المأسوية للحركة الجنسبية فهذه الرؤية لم تكن لتعرف لولا الافتراض المنهجي (البنيوية التكوينية) الذي سهل على غولدمان أن يصل إلى هذه النتائج من دراسة البنية العميقة لتراجيديا راسين وأفكار باسكال.

من هنا نصل إلى مسألة جوهرية - في هذه الجزئية من المدخل - وهي تحديد مبادئ مقاربة غولدمان التي نشرها لأول مرة في المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية، التي خصصت العدد الرابع، الذي صدر في عام 1967، لموضوع: كسوسولوجيا الإبداع الأدبي. وفي بحثه المعنون 'سوسولوجيا الأدب: الوضعية الراهنة ومشاكل منهج' كشف غولدمان عن خمسة مبادئ للمقاربة السوسولوجية، نجملها كالتالي:

1- بين غولدمان أن العلاقة الأساسية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي لا تتعلق بمضمون هذين القطاعين للحقيقة الإنسانية Réalité humaine، وإنما يتعلق الأمر فقط بالبنيات الذهنية Structures mentales التي تطلق عليها المقولات Catégories والتي تقوم من جهة بتنظيم الوعي العملي لجماعة، والعالم التخيل الذي أبدعه الكاتب<sup>(2)</sup>.

2- إن تجربة الفرد تعد غير كافية ومحدودة لخلق بنية ذهنية، إن هذه هي ثمرة نشاط عدد هام من الأفراد وجدوا أنفسهم في وضعية مماثلة Analogue، ويعتبر أدق، فإن هؤلاء الأفراد تمكنوا من إنشاء زمرة اجتماعية مفضلة، عاشوا مدة طويلة، وبشكل مكثف، مجموعة مشاكل حاولوا البحث عن حل دال لها Solution significative، وبعبارة أخرى، فإن البنيات الذهنية - بتعبير أكثر تجريد - أو

(1) ل. غولدمان، مقدمات في سوسولوجيا الأدب، تر، بدوالدين عروديكي، 231

(2) الجانسية: تعود إلى 'جانسينيوس' (1585-1638). نشر كتابه 'الوحي' بعد موته ويعرض فيه وجهة نظره حول مذاهب سان أو غيستان، حول الغفوة، والاختيار الحر والقدرة.

(2) Goldmann, Méthodologie, problèmes, histoire, Revue internationale des sciences sociales, v, xlix, n4: 533

(1) لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسولوجيا الرواية، تر، بدوالدين عروديكي، 229

(2) L. Goldmann, Pour une sociologie du roman  
(2) L. Goldmann; Le Dieu caché: 14



المقولات 'Les catégories significatives' ليست ظواهر فردية، إنما ظواهر اجتماعية<sup>(1)</sup>. إن غولدمان يلج على مسألة هامة، سبق وأن أكدنا عليها في سياق تحليلنا، وهي أن الفعل الإبداعي جماعي النشأة والتكوين، فردي الصبغة والإخراج.

3- في المبدأ الثالث يركز غولدمان على إصرار أهم مبدأ، وهو مبدأ التماثل 'Homologie' الذي نأست عليه المقاربة التكوينية، ولولاه لما كان هذا التفسير الحي للبيئة الدالة. فالتماثل هو الذي يعطي صفة التكوين للمقولات الدلالية. إن العلاقة المتو بها بين بنية الوعي 'Structure de la conscience' لزمرة اجتماعية، وبين عالم الإبداع تشكل في أحسن الحالات بالنسبة للباحث تماثلا، ونجانسا أكثر صرامة، وفي غالب الأحيان علاقة دلالية بسيطة، وكثيرا ما اعتبرت المضامين متعارضة ومتباينة، وهي، بنسبة متماثلة... إن عالم التخيل كثيرا ما يكون غريبا بالنسبة للتجربة الملموسة، مثل القصص الخرافية 'Conte de fées'، غير أنه يمكن أن يكون متماثلا تماثلا صارما في بنيتها لتجربة زمرة اجتماعية خاصة، لها صفاتها الدلالية، فلا يوجد أي تعارض بين علاقة ضيقة 'Etroite' والإبداع الأدبي مع الحقيقة الاجتماعية 'Réalité sociale' والتاريخ والإبداع التخيلي الأكثر قوة<sup>(2)</sup>.

يستفاد من هذا المبدأ أن مسألة تعارض الإبداع مع الواقع مسألة غير مطروحة، ولا ينبغي أن تطرح، فلا بد أن يوجد تماثل بين الإبداع - حتى وإن بدا غير واقعي، كما هو الحال بالنسبة للقصص الخرافية - وبين الحقيقة الاجتماعية، أي فلا بد من إيجاد رؤية للعالم تتجلى من خلال بنية العمل الإبداعي، ولعل هذا الموقف الصارم من حقيقة الإبداع هو الذي فاجأ النقاد والباحثين من النتائج التي توصل إليها غولدمان في (الإله الخفي).

4- يطرح غولدمان في مبدئه الرابع مسألة منهجية هامة، وهي عدم التمييز - في أي بحث بنوي تكويني (سوسيولوجي أدبي) - بين الأعمال الإبداعية الراقية التي نالت اهتمام النقاد والباحثين، وبين الأعمال الإبداعية المتوسطة، بل إن البحث الموضوعي يولي اهتماما لجميع الإبداعات، ويؤكد الباحث على قضية أخرى وهي أن تولي البنيات المقولانية لهذا النوع من البحث السوسيولوجي الأدبي على وحدة العمل الإبداعي، أي أن البحث ينبغي أن يتركز على عنصرين أساسيين أحدهما الطابع الاتيظفي الجمالي الذي يميز هوية العمل الإبداعي، ومن هذا المنظور، فإن البنية التكوينية لا تلغي الجمالي على حساب الإيديولوجي، ولا الأيديولوجي على حساب الجمالي، فصفا التكوين لا تتحقق إلا في ضوء هذه الوحدة الشاملة والرؤية الكلية للعمل الإبداعي. وفي هذا

(1) L. Goldmann; Méthodologie, problème; histoire, Revue...des sciences sociales, v,

xlx: 533

(2) Ibid: 533

الباق يقول ك. غولدمان ((في هذه الأفاق وجب دراسة الأعمال الأدبية الراقية مثل دراسة الأعمال المتوسطة التي تكسي هي الأخرى أهمية بالنسبة للبحث الإيجابي، هذا من جهة، وجهة أخرى فإنه يجب أن يكون نظر البنيات المقولانية التي تركز عليها سوسيولوجيا الأدب للعمل الإبداعي في وحدته بمعنى في عنصره الأساسي لطابعه الإمتيطقي المميز<sup>(1)</sup>)).

5- وفي سياق تحليل المبادئ الأساسية للبنية التكوينية. يطرح ك. غولدمان مسألة البنيات المقولانية 'Les structures catégorielles' التي يعتبرها الأداة المسيرة للوعي الجماعي 'Conscience collective' المحمولة في العالم التخيل الذي أبدعه الفنان، فهي بنيات لا توصف بأنها واعية أو غير واعية في ضوء المفهوم الفرويدي، ولكنها تظهر مع ما يسير وظيفة البنيات العضلية 'Structures musculaires' أو العصبية 'Nerveuses' التي تحدد الطابع الخاص لتصرفاتنا وأنماطنا.

وعلى هذا الأساس فإن إظهار هذه البنيات هو فهم لها، ويؤكد ك. غولدمان على هذه الفكرة في قوله: ((إن إلقاء الضوء على هذه البنيات - في الغالب الأعم - ضمنا، فهم للعمل الإبداعي، والتقرب منها لا يكون بدراسة عايشة، أو بدراسة موجهة نحو النوايا الواعية 'Intentions conscientes' للكاتب<sup>(2)</sup>)). بمعنى أن البحث عن النوايا الواعية للمبدع، وتحليل نفسيته قد لا تنفيذ في فهم العمل الإبداعي، ذلك أن الطبيعة المكونة لهذه البنيات طبيعة جماعية. إن إبعاد شبه التام للنوايا الواعية للأفراد لتفسير الإبداع في المنظور المنهجي لغولدمان ليس له بديل، ذلك أن الفحص بين التحليل النفسي الفرويدي، والتحليل السوسيولوجي لغولدمان يكمن في عنصر التكوين، فإن كان من النوع المرضي الضارب بمجذوره في أعماق النفس الفردية، فهو من باب منهج فرويد، وإن كان من النوع التماثلي فهو من باب منهج غولدمان.

نصل أن الوعي لا يشكل إلا عنصرا واحدا يمكن الإعتماد عليه لتفسير أعمال المبدع، أما فيما يتعلق بأعمال الفلاسفة المشاهير فإن غولدمان يستثني هذا الحكم عنهم، ويرى ((أن عددا من الفلاسفة مثل ديكارت وسانتر لا تظهر دلالتها وهويتها بالإعتماد على الوعي<sup>(3)</sup>). ويرر غولدمان هذا الحكم بعدم الاهتمام بنوايا المبدع إلا بوصفه مظهرا جزئيا وعددا في المسار التأويلي للإبداع، ودليله في ذلك أنه عثر على

(1) L. Goldmann; Méthodologie, problème; histoire, Revue...des sciences sociales, v,

xlx: 534

(2) Ibid: 534

(3) Ibid: 535



أعمال لا يفيد تفسيرها الكشف عن نوايا المبدع. (ويحدث غالباً أن انشغال الكاتب بالوحدة الإستيعابية تدفعه إلى تشكّل رؤية مختلفة بل متعارضة لفكره ونواياه حين كتابة إبداعه)<sup>(1)</sup>

يستفاد من هذا التحليل أن عناصر تفسير الأعمال الأدبية ينبغي البحث عنها خارج إطار الأعمال الإبداعية أي البحث عن مكوناتها الباطنية، ومن هذا الباب تتحقق صفة التكوين للنص الأدبي 'Genèse du texte' أي البحث عن الشروط التي مكنت المبدع من إنشاء بنية ذات طابع وظيفي، أي أنها تشكل سلوكاً دالاً بالنسبة لموضوع فردي أو جماعي في وضعية معينة. هذا من جهة ومن جهة أخرى نجد غولدمان يرفض المنهج الذي يعتمد سيرة المبدع، فاقصر التفسير على حياة المبدع قد يتج عنه تعسف في التأويل والتفسير، وأعود إلى كتاب ك. غولدمان 'الإله الخفي' لتتمثل حقيقة المنهج الذي يدعو إليه. فقد ذهب إلى أن تفسير مسرحيات 'راسين' لا يمكن تبينه من سيرة مبدع المسرحيات، إنما من خلال علاقات 'راسين' مع رجال المسرح والحكم وعلاقته بالجماعة الجانسينية، ومن خلال كثير من الأحداث التي قد تكون مجهولة. هذه العناصر كلها هي المشكلة للرؤية المأسوية 'Vision tragique' لمسرحيات 'راسين' (إن الرؤية المأسوية كانت معطى مشكلاً من الوضعيات التي بعد 'راسين' أحد عناصرها، وبالتالي فإن صياغة مسرحياته المشكلة من هذه الرؤية، كانت تحت تأثير إيديولوجيات الزمرة الجانسينية Janséniste لـ بوررويال Port Royal<sup>(\*)</sup>، وسان سيران Saint-cyran، والتي كانت إجابة وظيفية ودالة كنبالة الشوب Noblesse de Robe في وضعية تاريخية محددة... إن هذه العلاقة بالزمرة وإيديولوجياتها هي التي أدت بـ 'راسين' إلى إبداع عمل مبين برؤية مأسوية... وبهذا يستحيل تفسير التكوين 'Genèse' لهذا العمل بالاعتماد على سيرته الذاتية)<sup>(2)</sup>

يقودنا هذا التحليل إلى مناقشة قضية أخرى، وهي شديدة الصلة بالقضية السابقة، والتي نوجزها في السؤال التالي: لماذا تصر البنيوية التكوينية على ربط العمل بالزمرة الاجتماعية؟ إن الإجابة عن السؤال ميسورة وممتعة في آن واحد، ميسورة لأن المبدأ الافتراضي الذي تنطلق منه البنيوية التكوينية هو أن العمل الأدبي من جهة تعبير عن رؤية زمرة اجتماعية للعالم، ينبوع عنها المبدع بالصياغة، وأن هذه ليست فردية وإن بدت كذلك وأنه (أي العمل) تعبير عن رؤية جماعية.

(1) L. Goldmann, Méthodologie, problème, histoire, Revue inter. des sciences sociales, v, xlx, n 4, 1967: 535

(\*) دير سانتي تأسس عام 1204 بالقرب من شيفروز في منطقة الأيقلين (فرنسا). جدد عام 1608 انتقلت إدارته عام 1635 إلى سان-سيران، وصار معقلاً للجانسينيين، اجتمع حول أشخاص أطلق عليهم سادة بوررويال. وكان راسين أحد تلاميذهم، كما انتقل إليه بآسكال. في عام 1656 شهد اليد اضطهاداً بشعاً، فدمر ولم يبق منه سوى بعض الأطلال.

(2) Ibid.: 534

تذهب المقاربة السوسبولوجية إلى تقلص دور المبدع، ذلك أننا نرى أن الجماعة هي الفاعل الحقيقي للإبداع، ومن هذا المنظور تتمثل حقيقة ربط الإبداع بالجموعة أو الزمرة الاجتماعية التي ينتمي إليها، فلماذا وحدها نجد التفسير للإبداع. (لا يمكن لأي دراسة سيكولوجية أن تقدم بياناً عن كتابات 'راسين' - مجموع مسرحياته ومأساه بالذات -، وأن تفسر لماذا لم يكن بوسعها بأي حال من الأحوال أن يكتب مسرحيات كورناني أو مسرحيات 'موليير'. لكن الدراسة السوسبولوجية تتوصل بسهولة أكبر... إلى استخلاص الروابط الضرورية بإحاطتها بوحدة جماعية يمكن إلقاء الضوء على تركيبها بسهولة أكبر)<sup>(1)</sup>

إن التحليل السوسبولوجي للأدب لا يلغي دور الفرد في العملية الإبداعية، ولا ينكر وظيفته في الإبداع، إلا أنه يرى أن البنية النفسية أعقد من التحليل (حتى باعتمادنا على المعرفة الحديثة أو التجريبية لشخص ترتبط به بروابط صداقة وثيقة بهذا القدر أو ذلك)<sup>(2)</sup>. وهناك مسألة منهجية تعترض الباحث إذا بنى الدراسة السيكولوجية - في ضوء المقاربة التكوينية - وهي كيف يمكن للباحث أن يجمع بين دراسة ما هو جمالي فضلاً عن المضمون، من خلال الاعتماد على السيرة الذاتية، اللهم إلا إذا تبنت الدراسة مدرسة سيكولوجية من نوع بنويي تكويني، وهذا ما قبل به ك. غولدمان ((إذا كان من المستحيل دمج المضمون والشكل في البنية البيوغرافية، وبإيجاز البنية محض الأدبية أو الفنية، للمبدعات الثقافية الكبرى، فإن مدرسة سيكولوجية من نمط بنويي تكويني، كالتحليل النفسي، تنجح إلى حد ما في أن تستخلص، إلى جانب هذا الجوهر الثقافي الخصوصي، بنية ودلالة فردية لهذه المبدعات التي نظن أن بوسعها دمجها في الصيرورة البيوغرافية))<sup>(3)</sup>

تكشف الأبحاث والدراسات التي ألحزت في حقل سوسبولوجيا الأدب، أن ثمة مشاكل تطفو على سطح هذا الحقل المعرفي خاصة حينما يتم التماثل بين الأعمال الثقافية والزمرة الاجتماعية، بل ثمة مشكلتان تفرضان نفسها بإلحاح، الأولى تتصل بإشكالية تحديد نظام وطبيعة العلاقة التي تقوم بين الزمر والأعمال الأدبية. والثانية تتمثل في الإجابة عن السؤال التالي: ما هي الأعمال والزمرة التي تتحقق بينها علاقات من هذا النوع؟

درس ك. غولدمان هذه المسألة ((ورأى أن البنيوية التكوينية تشكل نقطة تحول هامة بالنسبة لسوسبولوجيا الأدب، إن هذا الإجراء يمكن أن يحقق في بعض الأحيان نتائج سلبية كبيرة:

أ- في حالة توجيه الدراسة السوسبولوجية أساساً نحو البحث عن تراسلات المضمون، فإن هذا الإجراء يجعل وحدة العمل الأدبي تنفصلت منها الطابع الخصوصي الأدبي.

(1) ك. غولدمان، مقدمات في سوسبولوجيا الرواية، تر، بدر الدين عرودي، 231

(2) م. س: 231

(3) م. س: 231



ب- يشتمل الشكل الثاني في إعادة إنتاج المظهر المباشر من الواقع الاجتماعي والوعي الجمعي في المبدع هو أكثر تكرار بشكل عام، لاسيما إذا كان الكاتب يملك قدرا أقل من القوة الخلاقة، ويكفي أن يصف أو يقص ثمرة شخصيته دون نقلها إلى مستوى التخيل<sup>(1)</sup>

إن هذا الاحتراز يدل على حرص الباحث على وحدة العمل الإبداعي التي تعني أنه لابد من دراسته من جانب خصوصيته الأدبية، فضلا عن دراسة مضمونه التي تعني البحث عن تفسير لمكونات هذا المضمون. ولعل ك. غولدمان حين أشار إلى هذه المسألة أراد التأكيد على حقيقة هامة تتصل بالسماح لإزاء تطبيق هذا المنهج، فكثير من الدراسات والأبحاث أدعت لنفسها الصرامة المنهجية فيما يتعلق بالتطبيق الصارم لمبادئ البنيوية التكوينية، إلا أنها لم تخرج في تحليلها عن قواعد موسيولوجيا المضامين، أي أنها لم تميز ما هو موسيولوجي تكويني عن ما هو موسيولوجي مضموني انعكاسي، فالفرق يكمن في الغور والبحث في الجذور.

وفي هذا السياق أثار ك. غولدمان قضية أخرى يصفها بالهامة في البحث الموسيولوجي الأدبي من نوع بنوي تكويني، وهي تتعلق بتحديد الموضوع - فالبنى تصعب دراستها إلا إذا حددت - فالأعمال الأدبية ينبغي دراستها من نسق كتابتها. ويبقى هذا التحديد مجرد فرضية ووجهة نظر قابلة للمناقشة والإثراء. المهم في هذا الإجراء التحديدي أن يجد الباحث علاقات تربط بين مستوى الفهم ومستوى التفسير. والأمثل في هذه الخطوة هو الإنطلاق ((من فرضية إمكاننا توحيد عدد من الوقائع في وحدة بنوية، ونحاول أن نقيم بين هذه الوقائع أكبر قدر من العلاقات الفهمية والتفسيرية محاولين أن ننضم وقائع تبدو غريبة على البنية التي بصدد استخلاصها، وبذلك نصل إلى استبعاد الوقائع التي انطلقنا منها وإضافة أخرى، وإلى تعديل الفرضية الأصلية، ونكرر هذه العملية بمقاربات متعاقبة حتى اللحظة التي نصل فيها (...)) إلى فرضية بنائية قادرة على تبيان مجموع متماسك تماما من الوقائع<sup>(2)</sup>.

فعلى قدر تحديد المكون الباني يكون التفسير صحيحا أو أقرب إلى الصحة إن الربط بين مستوى الفهم ومستوى التفسير أضحى ضرورة تقيم عليها البنيوية التكوينية صرحها المنهجي، فالعلاقات الفهمية والتفسيرية لا تتحقق إلا من خلال هذا المنظور الشامل للبنية. فالوقائع الأساسية التي انطلق منها الفهم والشرح، قد لا تنفي إذا لم نصف إليها وقائع أخرى، وأعني بذلك أن تدمج البنية السطحية في بنية أخرى هي أهم وأشمل، ففيها نثر على الإجابات والتفسيرات الممكنة للبنية الأولى. هذا هو المنظور التكويني الذي ترغب موسيولوجيا الأدب تحقيقه. وبخصوص الجنس الشعري الذي يستعصي على الدرس والبحث في

(1) L. Goldmann, Pour une sociologie du roman: 345 / 346

ل. غولدمان، مقدمات في موسيولوجيا الرواية، تر، بدر الدين عروكي: 237- 236

(2)

ضوء هذا المنهج، تردد ل. غولدمان مرارا لتجريب البحث على الشعر، لأنه كان يرى في ذلك خطورة ومغامرة بالمنهج. وقد أكد على ذلك أحد النقاد الشخصيين في الفكر الغولدماني حين قال: ((حاول غولدمان انطلاقا من دراسة بعض الأشعار للقديس 'جون بارس'... فرأى أن مد المنهجية التكوينية، ينبى عن الفشل والحيلة))...<sup>(1)</sup> لأن الإبداع الشعري كون فردي، والمنهج الأقرب إليه هو الأسلوبية التكوينية أو الأسلوبية النفسية، فالمطلقات التكوينية إما تكون فردية، وغالبا ما نعبر عن زمرة متجانسة بذلك، وإن كنا لا نعدم وجودها مفردة. ولكن الشعر المذهبي أو الطائفي أو الصوفي... هو غالبا ما يعبر عن رؤية الزمرة الاجتماعية للعالم، ولذلك فإن أنسب منهج لمقارنته هو البنيوية التكوينية.

جاءت البنيوية التكوينية لتعيد الاعتبار إلى العمل الأدبي دون أن تفصله عن التاريخ والجذلية، ولا تلغي الفنى لحساب الأيديولوجي، ويبقى هدفها البحث عن المسار الذي عبر فيه الواقع عن نفسه بواسطة الحساسية الفردية. وهي تناس على فرضية بسيطة يؤداها أن كل سلوك إنساني هو جواب على وضعية مطروحة، شريطة ألا تكون فرضية مطلقة، وإن الأفعال الإنسانية هي إجابات لموضوع فردي أو جماعي. وهي تبحث عما هو جوهري في الإنسان، وهذا ما جعلها تقيم تميزا بينها وبين موسيولوجيا المضامين. وحاولت تحقيق الوحدة بين الشكل والمضمون أي تحقيق الوحدة بين الفهم والتفسير، فالأول يعني بالتميز الحايث لصياغة العمل الإبداعي ليعبر إلى الرؤية للعالم، قبل الانتقال إلى الثاني الذي يعد المقابل الموضوعي للذاتي، لأن رؤية المبدع للعالم لا يمكن أن تتصور إلا بعد قراءة كلية لعمل إبداعي أو عدة أعمال للمبدع.

وإذا كان الفهم ينطلق من البنية الدالة للعمل الإبداعي، فإن تفسيره يكون خارج إطاره، وبهذا تتحقق صفة التكوين للنص الأدبي، الذي تصير عليه البنيوية التكوينية، يربط العمل الإبداعي بالزمرة الاجتماعية، فعندها نجد التفسير. فالحرص على وحدة العمل الأدبي تقتضي دراسته من جانب خصوصيته فضلا على البحث عن تفسير لمضمونه.

### ثالثا: البنيوية التكوينية في الخطاب النقدي العربي

نتناول في الجزئية الثالثة عرض القراءات النقدية العربية التي تبنت المنهج البنوي التكويني وقامت بتجريب مقولاته وفق غنائها. وهي القراءات التي حاولنا عرضها وفق تسلسلها التاريخي، والتي قاربت أعمالا مختلفة منها ما يتصل بأعمال إبداعية فنية، ومنها ما يتصل أيضا بأعمال ذات طابع نقدي / فكري، سواء صرحت بالمنهج أم لم تصرح به، مراعيًا في ذلك مبدأ أساسيا في كل قراءة وهو انطلاق القراءة إما من الرؤية وصولا إلى التشكيل، وإما من التشكيل بحثا عن المكون الباني. وقد جاءت هذه القراءات في ثلاثة أصناف:

(1) Jean Michel Palmier, Goldmann vivant, Esthétique marxisme, éd, 10/18:164



الصنف الأول: وهو القراءات التي قاربت نصوصاً إبداعية شعرية وهي (موسيوأوجيا الغزل العربي) لـ غالي شكري و(ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوعية تكوينية) لـ محمد بنيس ودراسة مختار حبار (شعر أبي مدين التلمساني، الرويا والتشكيل).

الصنف الثاني: يتمثل في القراءات التي قاربت الأعمال السردية (الروائية أو القصصية)، ومن هذه القراءات: (المتنمي) لـ غالي شكري (الروية والأداة) لـ عبد المحسن طه بدر و(الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي) لـ علميداني حميد و(فضاء النص الروائي) لـ محمد عزام و(الرواية العربية واقع وأفاق) تأليف جماعي، و(النص الأدبي من منظور اجتماعي) لـ مدحت الجيار و(الموضوع والسرد) لـ سلمان كاهد و(النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية) لـ زقيق رضا صيداوي.

الصنف الثالث: جمع القراءات التي قاربت الدراسات النقدية وهي: (محمد مندور وتنظير النقد العربي) لـ محمد براءة و(موسيوأوجيا النقد العربي) لـ داود سلوم و(في معرفة النص) لـ يميني العيد وبحث مختار حبار الموسوم (المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني).

وقد حاولت في عرض هذه القراءات التركيز على مفهوم المنهج كما تمثلته كل قراءة وتظهر فيها، وإبراز الرؤية للعالم التي كانت مستهدفة في القراءة، وحصر مكونات البنية التكوينية أو البنية العميقة الدالة التي ماثلت السطح أو المعادل الموضوعي.

من الدراسات القديمة التي اعتمدنا عليها لمقاربة المنهج البنيوي التكويني، قراءة الناقد المصري غالي شكري الموسومة (المتنمي)<sup>(\*)</sup>، والتي أدرجناها ضمن هذه القراءات التي قننت المنهج البنيوي التكويني، علماً بأن صاحبها لم يصرح في بيانه المنهجي بأية إشارة تشير اعتماده هذا المنهج. غير أننا أدرجنا هذه الدراسة ضمن المنظور المنهجي الذي نحن بصدد دراسته لأنها أقرب الأعمال إلى موضوعنا على اعتبار أنها تبنت مشروعاً تكوينياً، حيث اهتم صاحب هذه الدراسة بالبحث عن المكون الباني لرؤية العالم كما تصورها الروائي نجيب محفوظ.

بين غالي شكري في مقدمة دراسته<sup>(1)</sup> أنه لم يتبع المنهج التاريخي، بل حاول أن يربط ((في البداية بين أزمة الانتماء في جيل نجيب محفوظ الواقعي، وهذه الأزمة انعكست بين يديه على مرآة الفن))<sup>(2)</sup> وأعتقد أن مثل هذا التصريح كاف لجعلنا ندرج هذه الدراسة ضمن القراءات النقدية العربية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني. فهنا هو روح المنهج الذي طبقه الباحث لقراءة أدب نجيب محفوظ وليس

المصطلح، والذي حاول من خلاله أن يستكشف المكون الباني، أورؤية المبدع وجيله (مأساته) التي ((تجد تعبيراً لها في أزمة جيل كمال عبد الجواد))<sup>(3)</sup>.

تناول الباحث في هذه الدراسة (قضية الانتماء) في ثلاثة نجيب محفوظ<sup>(\*)</sup>، وهي القضية التي عرضت عن نفسها جلياً في أدب الكاتب، وليس شرطاً أن تكون الرؤية التي عبر عنها المبدع نحو هذه القضية هي ما كان يقوله أو يعبر عنه من مواقف في شؤون السياسة والدين والفلسفة ((ولكنه حين يكتب فإن رؤياه الجمالية هي استقلال نوعي عن هذه الآراء والافتاءات والتصريمات))<sup>(2)</sup>.

عالج غالي شكري رؤية الانتماء أو أزمة جيل نجيب محفوظ الأساسية التي تجلّت في أزمة جيل كمال عبد الجواد في خمسة فصول جسدت المكون الباني لأزمة شخصية كمال عبد الواحد وجيله، والتي تناولها كمعادل موضوعي في أزمتها لجيل نجيب محفوظ. فالرؤية (الانتماء) أو المكون الباني رآها الباحث تنسج ((خلف لافتات أخرى كالضياع والاضطهاد واتباع الطرق القصيرة والمسودة))<sup>(3)</sup>.

وتظهر الانتماء (الرؤية) في روايات (القاهرة الجديدة، خان الخليلي، زقاق المدق، بداية ونهاية) التي أكدت حاجة مصر إلى ذلك، لأنها تعيش أزمة مأساة التي تظهرت في الفرد (كمال عبد الواحد)، وهي تعكس الرؤية الجماعية. وقد مائل الباحث الجانب العقلي من شخصية نجيب محفوظ للوصول إلى المكون الباني الذي جسده البنية السطحية التي تظهرت في الشكل التاريخي في الثلاثية. وفي نفس السياق عالج غالي شكري (ملحمة السقوط والانهار) التي تجسد مأساة الضائعين والمضطهدين. فالنسخ الذي نحياه شخصيات الثلاثية ((لا يخرج بصورة عامة عن المناخ التقليدي للملحمة))<sup>(4)</sup>.

وجاء المتنمي بين الدين والعلم والاشتراكية، بوصفه فكرة مجردة، وقد تبعه غالي شكري في أدب نجيب محفوظ منذ أن كان طفلاً يحبو أو شاباً ناضجاً إلى أن أصبح متنعياً مأزوماً، وتظهرت قضية الانتماء في الدين والعلم بعد أن جرب الفنان كافة الحلول والمشكلات التي صادفته.

واستكمل غالي شكري رؤية الثورة الأدبية لتطور أزمة المتنمي (الروائي) بوصفها رؤية أو مكوناً بانياً في القصة القصيرة التي عاد إليها نجيب محفوظ بعد انقطاع دام نصف قرن، وفي الملحمة الموسومة (أولاد حارتنا)، في (اللس والكلاب)، و(السمان والحريف).

(1) راجع، غالي شكري، المتنمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ: 11

(2) م. من:

(3) م. من: مقدمة الطبعة الثالثة: ج

(4) م. من: 12

(5) م. من: 13

(\*) راجع، غالي شكري، المتنمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ

(1) م. من:

(2) م. من:

(3) م. من: 11

والمتسمي كما تشخصه روايات نجيب محفوظ إما عاماً أو خاصاً. فالأول مجرد افتراض مثله (أولاد حارتنا). وقد اكتسب سماته من الفكر الإنساني، والثاني خاص وهو ينتمي إلى الفكر المحلي المشخص في (اللبس والكلاب) و(السمان والخريف)<sup>(1)</sup>. غير أن ما جسد العام في (أولاد حارتنا) له وجهه الخاص. ومثل هذا الخاص (اللبس والكلاب) له وجه عام. معنى هذا فإن ((أدب محفوظ في مرحلته... الجديدة يتحرك بمنته وسرعة كبندول الساعة حركة واحدة منتظمة))<sup>(2)</sup>.

إن منهج غالي شكري في هذه الدراسة يقوم أساساً على فرضية تنهض على أن الصياغة الروائية عند نجيب محفوظ وأبنتها التعبيرية الجديدة التي أبدعها الفنان هي بوحى من مكون باني أو بنية مسبقة فضلاً عن الواقع المتغير الذي يشكل كوغوس الروايات التي صاغها نجيب محفوظ. ومثل هذه الرؤية النقدية لا تخرج عن التصور النقدي للمنهج البنيوي التكويني الذي يؤكد على العلاقة الجدلية بين رؤية الفنان وبين الشكل التعبيري للرؤية. من أجل ذلك فإننا موضعنا هذه الدراسة ضمن المقاربات النقدية العربية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني.

ومن القراءات النقدية التي حاولت أن تطبق المنهج الذي يسعى أن يربط الظاهرة الأدبية بوصفها تشكيلاً، وبين رؤيتها أو مكوناتها الباني بوصفها فاعلاً مؤثراً في بروز الظاهرة الفنية، نسوق قراءة عبد المحسن طه بدر الموسومة (الرؤية والأداة / نجيب محفوظ)، وهي القراءة التي حاول صاحبها أن يحدد ((الصلة بصورة دقيقة بين رؤية الأديب للحياة والإنسان وبين الأثر الذي يبدعه))<sup>(3)</sup>.

وواضح من هذه القراءة أن الباحث وإن كان قد أنجز مقارنة تجنح إلى المنهج التكويني لإيمانه القوي ((بأن رؤية الأديب للحياة وللإنسان عامل مؤثر لا في اختيار الأديب لموضوع العمل الأدبي ومضمونه فحسب، ولكنها تشكل، أيضاً، عاملاً حاسماً في تحديد وفرض أدوات التعبير التي يعبر بها الأديب عن مضمون عمله الأدبي))<sup>(4)</sup>. إلا أنه لا يوجد في هذه القراءة ما يؤكد على تأثيره المباشر بالمنهج الغولدماني، إذ لم يشير عبد المحسن طه بدر سواء في مدخله المنهجي أو في قائمة مصادره ومراجعته إلى ما يدل على ذلك. وليس شرطاً أن تكون القراءة قامت باستحياء روح المنهج التكويني لتنتع بأنها مقارنة بنيوية تكوينية، إنما نشير إلى ذلك من باب التوضيح والبيان للتمييز بين القراءات العربية التي أخذت بالمنهج الغولدماني بطريقة مباشرة، وبين القراءات التي انتعنت بالربط بين الظاهرة الأدبية وبين مكوناتها الباني باعتباره الفاعل الذي أنتج القابل.

وأكدت الأهداف التي أعلن عنها الباحث عبد المحسن طه بدر في هذه الدراسة على استفادته من الدراسات التي كتبت عن نجيب محفوظ والتي مكنته من تقديم فروضه وصوغ أهدافه التي نشير إليها مختصرة على النحو الآتي: توضيح العلاقة بين رؤية الأديب وبين أعماله التي يبدعها، تتبع عبد المحسن طه بدر في فصول هذه الدراسة الثابت والمتغير في رؤية نجيب محفوظ ومن ثم الكشف عن جذور هذه الرؤية، وعن الثابت والمتغير فيها، ومدى صلتها أيضاً بينها وبين أدوات التعبير التي اختارها الأديب للتعبير عنها<sup>(1)</sup>.

لذلك قسم الباحث موضوع قراءته إلى خمسة أبواب فضلاً عن المدخل والخاتمة. ففي المدخل طرح الباحث إشكالية الرؤية والتشكيل، التي اعتبرها امتداداً لقضية اللفظ والمعنى والشكل والمضمون التي طرحت نفسها بأشكال مختلفة وانقسم فيها النقاد قسمين، حيث انتصر الأول للفظ (الشكل) وانتصر الثاني للمضمون (الرؤية). إلى أن جاء النقد الحديث فأكد على حتمية العلاقة بين المضمون والتشكيل (الرؤية والتشكيل)، وتأتي هذه القراءة لتؤكد على هذه الحتمية (الرؤية والتشكيل).

تتبع عبد المحسن طه بدر في فصول هذه الدراسة الثابت والمتغير في رؤية نجيب محفوظ من بواكير إنتاجه حتى نضجه الفني. واقتضت الخطة المنهجية التي اعتمدها الباحث أن يبدأ بالحديث عن جذور الرؤية باعتبارها المكون الباني لأدب نجيب محفوظ وهذا تماشياً مع الأهداف المحددة والتي حاول تحقيقها، وثانياً دراسة ((الأعمال المبدعة بصورة دقيقة ومتأنية حتى يستطيع رؤية الأديب))<sup>(2)</sup>.

ففي الفصلين الأول والثاني من الباب الأول بحث عبد المحسن بدر عن جذور رؤية نجيب محفوظ التي مرت بعدة مراحل، منها التردد في الاختيار بين الأدب والفلسفة، ثم كشف الباحث عن العناصر الثابتة في هذه الرؤية من خلال ما كان يكتبه الروائي من مقالات في الفكر والفلسفة عن المثالية والمادية وفي الثنائية التي تنظر إلى الإنسان كجسد هابط وروح سامية. وخلاصة رؤية نجيب محفوظ ((هو محاولة قهر الإنسان الجانب المادي الحيواني الغريزي في الإنسان، والذي لا ينتهي به إلا إلى الكارثة))<sup>(3)</sup> وحاول عبد المحسن بدر أن يجسد في مجموعة (همس الجنون) مظاهر رؤية المفارقة العجيبة التي تنبع من نقضين:

- علاقة الرجل بالمرأة
- أثر المال على البشر

وحاول الباحث أن يجسد الأداة التي رسمت هذه الرؤية على مستوى البناء الفني للقصص (همس الجنون).

(1) عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأداة، نجيب محفوظ: 11

(2) م. من: 11

(3) م. من: 55

(1) غالي شكري، المتسمي: 353

(2) م. من: 354

(3) عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأداة، نجيب محفوظ: 2

(4) م. من: 11



وفي الباب الثاني (الرؤية الوهمية) كشف عبد الحسن طه بدر عن رؤية جبروت الأقدار وقدرتها على العبث بالناس والسخرية منهم في رواية (عبث الأقدار)، فإن الرؤية الثانية (رادويس) تصل إلى نفس النتيجة ولكن بأسلوب آخر وأداة مغايرة. وتختلف رؤية (كفاح طيبة) (الباب الثالث) عن الرؤية السابقة، فالجهد والإرادة والتضحية لها قيمتها<sup>(1)</sup>. وفي (القاهرة الجديدة) فقد جسدت النظرة المطلقة إلى الفساد الطيقة البرجوازية، فساد لا بداية له ولا نهاية<sup>(2)</sup>.

وفي (خان الحليلي)<sup>(3)</sup> برزت رؤية شاملة لأنها غطت كامل المجتمع بطبقاته حيث عكست صورة الثبات وعدم التغيير على طبقات المجتمع، ومائل الباحث دراسة هذه الرؤية بدراسة الأداة (السراب)، رؤية يبدو عليها شيء من الضبابية والغموض غير أنها لا تخرج عن الإطار الاجتماعي لكونها تشير إلى حياة الفرد الضائع في ظل الطبقة الأرستقراطية. وإذا كانت بينة (زقاق المدق)<sup>(4)</sup> هي نفس يشة خان الحليلي (نفس المكان وتقارب الأحداث في الزمن، فإن الخلاف بين الروائين لا يكمن في الموضوع بقدر ما يمكن في عمق الرؤية ووضوحها في رواية (زقاق المدق).

وبعد، فإن هذه دراسة عبد الحسن طه بدر، (الرؤية والأداة، لحجب محفوظ) حاولت أن تغارب رؤية لحجب محفوظ الثابتة والمتغيرة عبر متابعة تطور فنه الروائي، وهي الرؤية التي مائلها بمقاربة فنية أسلوبية تؤكد على صلتها بها.

ومن المقاربات العربية التي استوحت المنهج النبوي التكويني، قراءة الباحث التونسي الطاهر لبيب الموسومة (سوسولوجيا الغزل العربي الشعر العذري نموذجاً)، الذي حاول أن يطبقه على الظاهرة الشعرية العذرية بشيء من المرونة والتعديل للخطوات الإجرائية التي اقترحها غولدمان. استبعد الطاهر لبيب عن منهجه المفاهيم التي طورها النقد الاجتماعي، ومنها مفهوم الإنعكاس الآلي الذي نجمت عن تطبيقه الإفراط في استخراج المعلومات التاريخية. وقد وجه الطاهر لبيب نقده لهذا المفهوم تمهيداً لتناول مفهوم أساسي في المنهج النبوي التكويني هو التماثل لأن ((الأجناس الأدبية... تفضي إلى كون خيالي ينبغي البحث لا عن تطابقه مع التجريبي بل عن تماثله النبوي معه))<sup>(5)</sup>.

وتجلت ملامح المنهج النبوي في هذه القراءة من خلال المحاولة التي قام بها كبيب للبحث عن البنية العميقة الدالة المكونة للذات العربية بوصفها الذات الكلية المتحركة في الكون الشعري العربي ومن تشظياتها الظاهرة العذرية العربية وكونها الشعري الخاص بالزمرة العذرية المتميزة عن باقي الزمر الأدبية.

حاول الطاهر لبيب دراسة عناصر البنية العميقة الدالة من الحالة السكونية الثابتة إلى الحالة الدينامية بهدف تجاوز البنية ليلوغ ذات متميزة من الناحية التاريخية. فالفاعل بين البنية والذات يرجعنا إلى الطبيعة التكوينية للبيئة. حصر الباحث مكونات البنية العميقة الدالة والمتعلقة في بنية (الحرمان) الاجتماعي التي أدت إلى بروز الظاهرة العذرية، والتي ترجع إلى أسباب التهميش الاجتماعي للزمرة العذرية المرتبطة بالظروف الاقتصادية التي عاشها شعراء الكون العذري. وقد أنطلق الطاهر لبيب من فرضية لا تقبل الإنعكاس، حيث تقوم على مبدأ المقارنة والمماثلة كي يصل إلى تحديد الرؤية المأساوية التي كان مكوناتها الباني الحرمان.

وبغض النظر عن النتائج التي توصل إليها الباحث، فإن ما يهمنا هو التعرف على طبيعة المنهج الذي طبقه الطاهر لبيب في قراءته السوسولوجية للشعر العذري. فقد استعان الباحث بمنهجين نقديين أولهما منهج علم الاجتماع الذي استوحاه من الفكر الماركسي، والثاني المنهج النبوي التكويني الذي أخذه عن ك. غولدمان. وقد مكنت هذا الدمج بين المنهجين المذكورين من مقارنة ظاهرة شعرية لزمرة من الشعراء العرب عاشوا شروطاً مادية واجتماعية وثقافية مكتسمة من أن يكون لهم وعي جمعي تجلّى في هذه الرؤية المأساوية لزمرة الشعراء العذريين.

تجلت عناصر المنهج الاجتماعي في (سوسولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجاً)، الانطلاق من العام إلى الخاص، فتناول كبيب تحليل أهم العناصر الأساسية المحيطة بالظاهرة الشعرية العذرية، وهذا ما مكنته من فهمها والاقتراب منها. وقد نظر إليها الباحث على أنها بنية دالة شاملة استعاض بها عن مرحلة الفهم التي تعد محطة رئيسية في المنهج النبوي التكويني. وهذا ما جعل الباحث يستغني عن تحليل البنيات اللسانية والجمالية التي تنهض على العلاقة الثنائية الرجل / المرأة التي تميل إلى إبراز تفوق الذكورة على الأنوثة. إن هذا التفوق لا نجد مظاهره على مستوى الحياة الواقعية فحسب، بل نجده أيضاً على مستوى اللغة العربية نفسها.

أما المنهج النبوي التكويني فبرز في هذه المقاربة من خلال تحديد البنية المستهدفة (الكون الشعري العذري) وهذا مطلب منهجي أكدت عليه البنيوية التكوينية، ضف إلى ذلك اعتماد الباحث مبدأ التماثل بوصفه أداة إجرائية مكنت الباحث من حصر رؤية الزمرة العذرية وتقديم تفسير لها.

(1) عبد الحسن طه بدر، الرؤية والأداة، لحجب محفوظ: 194

(2) م. م، 235

(3) راجع، م. م، الفصل الأول من الباب الرابع

(4) راجع م. م، الفصل الأول من الباب الخامس

(5) الطاهر لبيب، سوسولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجاً، 34

ومن القراءات النقدية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني التي يمكن وصفها بقراءة قارست ظاهرة نقدية فحسب، نسوق دراسة الباحث محمد برادة الموسومة محمد مندور وتنظير النقد العربي<sup>(1)</sup>. فمن الناحية الشكلية فإن هذه المقاربة تحببت محايمة البنية السطحية، وهذا امر طبيعي، لأن الأمر لا يتعلق بعمل إبداعى يقتضي الوقوف عند بنيت الدالة بوصفه بنية معلومة تقتضي الفهم والتحليل.

إن الغرض الأساس من هذه القراءة النقدية كما بين محمد برادة هو متابعة أعمال محمد مندور وملاحقة مفاهيمه ومساره النقدي وفق منهج نقدي جديد رآه مناسباً لقراءة وتقييم أعمال الناقد. وقد أعلن برادة عن منهجه الذي قال عنه إنه يستفيد كثيراً ((من المناهج والأبحاث المنجزة في مجال الاجتماع الأدبي وتطبيقاته النقدية لأنها تعطي الأسبقية للجندلية التاريخية))<sup>(2)</sup> ويقتضي أثر المناهج الصادرة عن البنيوية التكوينية كما بلورها كل من جورج لوكاتش، ولوسيان غولدمان<sup>(3)</sup>. وقد برر الناقد اختياره لهذا المنهج في قوله: ((في رأينا أن ميزة المنهج، فضلاً عن مرونته المفهومية، في الأهمية القصوى التي يعطيها للتاريخ بمفهومه الواسع... فإن الصدور عن منهج تاريخي جدلي مرتبط بالقوى الاجتماعية وصراعاتها وانعكاساتها الأدبية والفنية من شأنه أن يسهم في تخلص دراستنا من حالات التقديس والتبرير القائم على أحكام مسبقة))<sup>(4)</sup>.

ترمي قراءة محمد برادة إلى تحقيق هدفين أساسين لخصهما في السؤالين التاليين:

- 1- كيف السبيل إلى فهم كتابات مندور؟
- 2- ماهي الشروح التي يمكن إعطاؤها لتحولاته الثقافية والسياسية؟

إن الإجابة عن هذين السؤالين تقتضي البحث عن المكون الباني للفكر النقدي عند مندور، أي البحث عن مساره النقدي الضارب بجذوره في الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية لعصر الناقد والذي يتناظر مع كتاباته النقدية والاجتماعية والأيدولوجية، والتي تمكنتنا من فهمها. وبالتالي فإن عودة الباحث محمد برادة إلى رسم المسار الذي قطعه مندور في مسيرته النقدية، والذي استوحاها من تصريح الناقد وهي ثلاث مراحل: المرحلة التأثرية والمرحلة التحليلية، والمرحلة الأيدولوجية.

(1) هذه القراءة، هي في الأصل، أطروحة جامعية كتبها محمد برادة باللغة الفرنسية تحت إشراف الأستاذ أندريه مكيل للحصول على دكتوراه السلك الثالث من جامعة باريس، وقد تمت المناقشة بتاريخ 19 يونيو 1973، وشارك في لجنة المناقشة الأستاذ: جمال الدين بن الشيخ، والأستاذ تروبو

(2) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 13

(3) م. م: 13

(4) م. م: 14

ولتفسير كل مرحلة قام محمد برادة بالبحث عن البنية العميقة الدالة التي كشفت عن البذرة التي أثبت الفكر النقدي عند محمد مندور والذي جسده المراحل التي أشرنا إليها منذ حين. فالقراءة التي أنجزها برادة تندرج في ضوء المنهج البنيوي كما بلوره كل من لوكاتش وغولدمان وبيير بورديو، وتكشف عن مدى تمثل الباحث للمنهج التكويني وخصائص قراءته في العناصر التالية:

1- استبعد الباحث قراءة البنية السطحية، مكتفياً بالبحث عن المطلقات والمرجعيات بوصفها بنى باطنية تجلت في كتابات محمد مندور النقدية والتي تمثل رؤياه للعالم، واكتفى بالتحليل الذي قاده إلى إقامة الصلة والتماثل بين الكتابات النقدية وبين المناخ العام للفترة التاريخية التي أطرت الفكر النقدي عند مندور وكل ذلك لخصه الباحث في السؤال التالي ((كيف نفهم كتابات مندور))؟.

2- أدخل الباحث على منهج غولدمان تعديلات لجعله أكثر مرونة ليكون منسجماً مع الأهداف التي تقتضيها القراءة، وهذا ما مكّنه من استعارة منهج بيير بورديو، فأخذ عنه مفهوم اللاوعي الثقافي "inconscient culturel" ليفسر ((مصدر التأثير الحاسم في الاختيارات الثقافية))<sup>(1)</sup>.

3- استعارته لمفاهيم أساسية ومنها ألتاقفة "acculturation" ليصل إلى صلب الإشكالية الثقافية والسياسية والأيدولوجية، وليكشف عن المرجع المخفي ونعني به المكون الباني للفكر النقدي عند مندور

4- وظف الباحث مصطلح ألتاقفة ليصل في تفسيره إلى صلب الإشكاليات الثقافية والسياسية والأيدولوجية، ليكشف عن المرجع المخفي في النصوص الغائبة<sup>(2)</sup>.

5- طعم منهجه بمفهوم ألتقف العضوي الذي أخذه عن غرامشي، ويعني به المثقف المتطور مع الفئات التي ينتمي إليها<sup>(3)</sup>. ويمجد هذا المفهوم حقيقتين ((الحقيقة الأولى هي أن المثقف لا يعرف على أساس التفرقة بين العمل اليدوي والعمل الذهني... بل على أساس المكانة والوظيفة الاجتماعية ونظام علاقاتها الاجتماعية))<sup>(4)</sup>.

6- استفادته من المنهج التاريخي الجدلي، حيث نظر إلى النقد عند مندور كشكل من أشكال البنية الفكرية للمجتمع. ذلك أن المنهج التاريخي الجدلي ينظر إلى الأدب والسياسة كأيديولوجيا، فلا يعطي قيمة للبناء الجمالي، وقد أكد الباحث على هذه الاستفادة في قوله: ((... توخينا الاستفادة، في

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 39

(2) م. م: 42

(3) عمار بلحسن، الأدب والأيدولوجيا: 52

(4) م. م: 52



دراستنا، من المنهج والأبحاث المنجزة في مجال علم الاجتماع الأدبي وتطبيقاته النقدية، لأنها تعطي الأسبقية للجدلية التاريخية<sup>(1)</sup>.

يختزل هذا التصريح مسافات كبيرة تؤكد على استفادة م. برادة من المنهج التاريخي الجدلي التي تجلت من عناوين فصول الدراسة: مندور والثقافة، الحقل الثقافي في مصر، النقد التحليلي، النقد الإيديولوجي، النقد النظري.

نرجع الآن على قراءة لمحمد بنيس<sup>(2)</sup> التي جاءت هذه لتحقيق أهدافا وطموحات توخاها الباحث من هذه المقاربة، وهي قراءة الظاهرة الشعرية في المغرب ووعي إشكالية منهج الكتابة. ولتحقيق هذا الطموح سعى بنيس لتبني منهج قراءة يستند إلى وعي بالقراءة بالقوانين وبالبنيات الداخلية والخارجية (للمتن الشعري)، وللكشف عن الربط الجدلي بينهما للوصول إلى النواة، أو المكون الباني. ومن هنا جاءت البنيوية التكوينية بوصفها منهج قراءة لتحقيق هذا الطموح دون التغاضي عن إنجازات البنيوية الشكلانية في الكشف عن قوانين البنيات، ومن المادية التاريخية الجدلية في تفسير البنيات<sup>(3)</sup>.

إن اختيار محمد بنيس البنيوية التكوينية منهج قراءة ينبع من قناعته لكون المنهج يتسم بالعلبية والموضوعة فضلا عن كونه منهجا يسمح بالكشف عن البذرة التي انجبت الشكل الذي كان موضوع القراءة. وأفضت المتابعة الحثيئة لهذه القراءة أن تمثل محمد بنيس للمنهج البنيوي التكويني لم يخرج عن كون تركيبا بين المنهج الشكلي والمنهج الجدلي<sup>(4)</sup>. لذا كنا نرى الباحث يظهر بقباعتين: تارة بقباعة البنيوي الشكلاني، وتارة أخرى بقباعة الناقد الاجتماعي الجدلي. ويمكن أن نستدل على ذلك من خلال البيان المنهجي الذي طفق بمصطلحات البنيويين الشكلانيين والاجتماعيين الجدليين على حد سواء.

وباختصار فإن قراءة الباحث قامت على إبراز [تجليات البنية السطحية للمتن] التي أدججها فيما بعد في [بنية عميقة] أسفرت عن ثلاثة قوانين تحكم بنية المتن الشعري ليصل إلى اختراق البنية، وهنا يصل إلى المكون الباني للمتن الشعري المغربي المعاصر بوصفه الذات الكلية المتحركة في هذا المتن، وهنا يقع تفسير البنية الثقافية التي ارتبطت بالجمال الشعري فضلا عن الجمالين الاجتماعي والتاريخي. واتخذ الباحث من بنية الافتراق قاعدة لتأسيس التماثل بين المتن الشعري المعاصر في المغرب، وبين الواقع المغربي، فكان أن كشف عن رؤية الشعراء المعاصرين التي اختزلها في [الهزيمة والانتظار].

في هذا السياق ندرج دراسة الناقدة اللبنانية نمنى العبد الموسومة (في معرفة النص)، وهي المقاربة التي أبانت فيها عن منهجها النقدي الذي أرادت أن يكون بنيويا، وترفض أن تكون بنيوية شكلية تعزل عناصرها. إنها بنيوية ترى إلى علاقة هذه الدلالات بمرجعها<sup>(1)</sup>. لهذا التصريح قيمته النقدية إذ يكشف عن المنهج الذي تبنته الناقدة نمنى العبد، ما دام الأمر يتعلق بالبحث عن المكون الباني، فهي ترى منهجها استمرارا لمنهج غولدمان، وللانجاء الماركسي، وهذا ما تؤكد في قولها: ((إنني اخترت العمل على النص انطلاقا من هذا التيار (أي البنيوية التكوينية) في خطوطه العريضة، واستنادا إلى الفكر الماركسي في مفهومه للعلاقة بين البنية التحتية وبين البنية الفوقية، التي يتميز عليها الأدب، لا لينعزل، بل ليستقل، ويبقى في استقلاله قولاً لما هو حاضر فيه))<sup>(2)</sup>. فمن حيث التصور المنهجي العام فإن نمنى العبد تبنت المشروع الغولدماني التكويني من خلال إصرارها الكشف عن المكون الباني ما دامت، كما قالت، لا تعزل النص الأدبي عن مرجعه.

ويبدو أن نمنى العبد لم تتخلص من تأثير الانجاء الماركسي، ذلك أن رؤيتها للعلاقة بين البنية السطحية ومكونها الباني يوطرها مفهوم الانعكاس الآلي، وهذا ما ترفضه البنيوية التكوينية. فالعمل الأدبي يضاهي مرجعه، وأن ((ما هو داخل النص الأدبي... خارج، كما أن ما هو خارج هو أيضا داخل))<sup>(3)</sup>. غير أنها من وجهة أخرى تراها تتحدث بمفاهيم المنهج البنيوي التكويني حينما تربط البنية السطحية بمكونها الباني، أي إنها تحاول ربط الرؤية بالتشكيل، حيث ترى أن ما يقوله المبدع بوصفه فردا إنما يقوله بلغة الجماعة أو فيته الاجتماعية<sup>(4)</sup>. وتطرح نمنى العبد مبدأ المكون الباني من خلال فلسفتين متناقضتين، الأولى هي الفلسفة المثالية التي ترى العلاقة بين البنية السطحية ومكونها الباني، والثانية هي الفلسفة المادية التي تقيم العلاقة بين الما قبل وأما بعد على أساس الانعكاس. ((فالعلاقة بينهما هي علاقة انعكاس))<sup>(5)</sup>.

ومن جهة أخرى فإن الباحثة تحصر، كما قالت، أن تكون بنيوية توفيقية تعزل النص عزلا مؤقتا دون أن تقطعه بمكوناته. فمسارها النقدي يتقاطع مع الواقعية ومع الأدبية من لوكاتش إلى باختين إلى غولدمان. وبكلمة وجيزة فإن منهجها النقدي هو ثمرة تفاعل عدة مناهج واتجاهات نقدية كانت في الأصل متناقضة.

(1) نمنى العبد، في معرفة النص: 11

(2) م. س: 12

(3) م. س: 38

(4) م. س: 38 / 39

(5) م. س: 52

(1) عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا: 13

(2) راجع، محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية

(3) م. س: 11

(4) م. س: 24

وفي ضوء هذا التصور المنهجي الذي تبنته ثمنى العبد قرأت مقارنة محمد بنيسر، فلاحظت عليه تسويته بين الجدلية الاجتماعية وبين البنيوية التكوينية<sup>(1)</sup>. فهو كالأجتماعيين الجدليين لأنه يرفض أن يكون النص مجرد لغة، فهو يعمل رؤية للعالم، له صلة بواقع صاحبه. ومن جهة أخرى كالشكلايين لأنه يؤكد على أهمية اللغة، فهو بهذا الجمع أنتج مطابعا منهجيا مثيرا<sup>(2)</sup>.

وعلى مستوى القراءات الإبداعية قامت الباحثة بتجريب المنهج النبوي الشكلي في قراءتها لقصيدة (تحت جدارية فائق حسن) لـ معدي يوسف، ولرسالة عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - (الفضاء)، ورواية (السؤال) لـ غالب ملسا. واستثنت من ذلك رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) لـ الطيب صالح التي حاولت مقاربتها في ضوء المنهج النبوي التكويني، من حيث اهتمامها بالكشف عن رؤية الكاتب التي وصفها بالمأساوية.

وفي نفس المساق تقدم مقارنة أخرى تبنت المنهج النبوي التكويني وهي دراسة محمد برادة (الرؤية للعالم في ثلاث نماذج روائية)<sup>(3)</sup>. وواضح من هذا العنوان فإن غرض برادة هو البحث عن المكون الباني الذي كان وراء تشكيل الروايات التي استهدفتها القراءة. وقد بين برادة في مقدمته المنهجية عن مفهوم للمصطلح الإجرائي الرؤية للعالم بين الروايات التي استهدفتها القراءة، وبين الرؤيات للعالم في المجتمعات العربية خلال نفس الفترة<sup>(4)</sup> وعن مفهومه للبنية العميقة الدالة.

نهضت مقارنة برادة لرواية (ثرثرة فوق النيل) على تفكيك البنية السطحية بوصفها بنية ما بعدية معلومة عن (العوامة) باعتبارها فضاء له صلة بعناصر الرواية (شخصيات، حوادث، سرد...) وتظهر في الجهة المقابلة (الحجرة القائقة) المرادفة للكبت والقمع والتشويه، نقبضة (العوامة) المرادفة للانطلاق. ومن مقارنته للبنية السطحية يدخل الناقد محمد برادة إلى العمق أو اللوغوس التكويني للرواية فيحدد الرؤية للعالم للكاتب، رؤية ((تساوية ثنائية تحاول القبض على سر انطفاء (الباتوس) الملهب لحماس الإنسان، المغري بوهم السعادة))<sup>(5)</sup>. وقد أدرك الباحث أن البحث عن الرؤية الاجتماعية في الرواية يستدعي البحث عن المكون الباني في المجتمع المصري خلال الحقبة، وفي ضوء الوعي القائم والوعي الممكن.

(1) ثمنى العبد، في معرفة النص: 123

(2) م. س: 125

(3) الرواية العربية واقع وآفاق، تأليف جماعي: 130

(4) م. س: 137

(5) م. س: 141

وفي الرواية الثانية (الزمن الموحش)<sup>(1)</sup> تجلست المقاربة التكوينية من تمركز الباحث عند البنية السطحية (الشخصيات، الفضاء، الزمن) كخطوة أولى للبحث عن اللوغوس، ومنه إلى الرؤية<sup>(2)</sup>، وكانت (لمعة أغسطس) النموذج الروائي الثالث الذي تجلست من خلاله المقاربة التكوينية التي تكررت في العاملين السابقين، حيث كانت الانطلاقة من المعلوم أو الظاهر إلى المجهول أو البنية العميقة الدالة، ومن ذلك إلى الرؤية

نأتي إلى الدراسة السادسة (الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي) لـ لحميداني حميد<sup>(3)</sup> وهي من أبرز القراءات النقدية العربية التي تبنت المنهج النبوي التكويني بشيء من المرونة. وقد أبان الباحث عن تصوره للمنهج في بيانه في المدخل العام، وهو تصور استمد من روح المنهج الغولدماني في أبعاده و مبادئه التي لحصها في:

- 1- بعد التحليل ألفهم في الكشف عن البنى الفنية وما تقتضيه من بنى مضمونية.
- 2- بعد التفسير وهو وضع النص ضمن بنية أوسع، التي تعبر عنها الرؤية.

وفضلا عن هاذين البعدين، كشف لحميداني عن تصوره لمفهوم المنهج التكويني الذي رأى يقترب من الروح العلمية لكونه يسعى لتحديد طبيعة العلاقة بين الإبداع والواقع الإنساني، أي أن منهجه يهدف إلى إبراز المكون الباني من خلال الظاهر المعلوم والمتمثل في البنية السطحية التي حصرها الباحث في مكونين متناقضين. يمس الأول موقف المصالحة مع الواقع، ويعكس الثاني موقف الانتقاد للواقع. ورأى لحميداني أن الموقف الأول يعبر عن وعي ممكن بالنسبة للطبقة الاجتماعية، بهدف تحقيق توازن فعلي بين الفئات وظروف الواقع. أما روايات الصنف الثاني (الانتقادي)، فهي أكثر إيجابية، كما يراها الناقد، لأن الوعي يساهم في تغيير الحركة التاريخية.

وخلاصة هذه القراءة أن لحميداني حميد انطلق من قراءة المابعد المتمثل في البنية السطحية الفنية للوصول إلى الماقبل، إلى البنية العميقة الدالة التي مائل بينها وبين الواقع السوسيولوجي الذي حدده في المدخل، رابطا الرؤية بالتصور الأيديولوجي لكاتب الرواية.

نخرج الآن على قراءة الباحث السوري محمد عزام الموسومة (فضاء النص الروائي، مقارنة بنيوية تكوينية)، وهي القراءة التي قارب فيها الباحث أدب الروائي نبيل سليمان. وقد أعلن محمد عزام في بيانه المنهجي عن تطبيقه البنيوية التكوينية في تحليل النص الروائي باعتباره بنية دالة أنتجها في إطار بنية

(1) هذه الرواية هي للكاتب الروائي، حيدر حيدر نشرت دار العودة، عام 1973

(2) الرواية العربية واقع وآفاق، تأليف جماعي: 130

(3) راجع، لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، مقارنة بنيوية تكوينية



موسولوجية، وبوضع النص في سياق بنيت الثقافية والاجتماعية والتاريخية التي أبدع فيها. تقوم قراءة محمد عزام على جدلية البنيات الداخلية والخارجية للعمل الأدبي، مستفيدا من المناهج الجديدة ومتجاوزا إياها إلى تفسير البنيات الخارجية في المجتمع. وقد أشار عزام في البيان المنهجي إلى أبعاد مقارنته ومبادئ القراءة التكوينية التي اختزلها في مرحلة ألفهم ومرحلة التفسير التي يتم فيها إدماج البنيات الجزئية للوحدات الدالة في بنية أكثر اتساعا للكشف عن المكون الباني الذي يبقى دوما هو (الوعي الجمعي).

تقوم مقارنة محمد عزام على قراءة البنية السطحية لأدب نبيل سليمان المثثلة في تحليل الشكل التعبيري والفني لرواياته التاريخية والسياسية والاجتماعية، فكان أن ركز على قراءة الشخصية الروائية. وبنية المكان وبنية الزمن في النص الروائي، مستفيدا من بعض المناهج النسقية (البنوية، السيميائية...) ومن النتائج التي توصل إليها كل من رولان بارت وجوليا كريستفا ويوري لوثمان، حيث وجد فيها ما يساعده على مقارنة البنية العميقة الدالة. ثم قام الباحث بإدماج هذه البنية في بنية أعمق بغية الوصول إلى المكون الباني، لأجل ذلك اخترق محمد عزام الفضاء الثقافي / الأيديولوجي للنص الروائي، والفضاء الاجتماعي والتاريخي.

ويبدو من هذه القراءة أن محمد عزام كان في تحليله أقرب إلى المنهج الاجتماعي الجدلي منه إلى المنهج البنوي التكويني، فغابت الآليات الإجرائية التي تمجد ألتماثل الباني فلم يخرج النص الروائي في تصور الباحث على أن يكون وثيقة أيديولوجية وتحقيا للتاريخ الفكري السوري خلال المراحل التالية: (1) - مرحلة الحكم العثماني...

1- مرحلة الحكم الاستعماري الفرنسي..

2- مرحلة العهد الوطني<sup>(1)</sup>

ومن الدراسات المماثلة في للقراءات السابقة قراءة مدحت الجيار ألمعنونة (النص الأدبي من منظور اجتماعي)<sup>(2)</sup>، وهي من المقاربات النقدية التي تبنت المنهج البنوي التكويني صراحة، حيث قاربت ثلاثة أجناس أدبية وهي (الرواية، الشعر، المسرح). ويبدو أن مدحت الجيار اختار منهجه عن وعي تام وقناعة أكيدة بأهمية المنهج الذي تبناه، فلم يغفل في مقارنته المعالجة الفنية للنص فضلا عن اهتمامه بالبحث عن اللوغوس التكويني لكل بنية دالة من البنيات المستهدفة في الدراسة، وكل هذه إمارات تؤكد على تمثل الباحث لأصول المنهج وآلياته الإجرائية.

(1) محمد عزام، فضاء النص الروائي: 147

(2) راجع، مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي.

فظهر تطبيق المنهج التكويني - عند الجيار - على الرواية والمسرح والشعر، وقدم تصوره لمنهج ك. غولدمان الذي اصطلح عليه (أعني م. الجيار) بالبنوية التوليدية. وقد انتهم الباحث دراسة النص الأدبي من الداخل، أي أنه سعى إلى البحث عن المكون الباني (التفسير) الضارب بعروقه في امتدادات المجتمع، ومن الخارج، أي من حيث أنه بنية سطحية هي سطح لهذا المكون (الفهم).

ركز م. الجيار في دراسته على إبراز آلية الرؤية للعالم باعتبارها الصيغة التي استقطبت إليها جميع عناصر التحليل، فمن خلال مكوناتها تفسر أدوات تشكيل النص تفسيراً تتساقط فيه عناصر النص مع الرؤية، وهي اجتماعية جماعية دون أن يسقط في الانعاس الآلي، الذي ترفضه البنوية التكوينية، فالرؤية في منظور الباحث لها مكونات ومرجعيات، وهذا رأي ينسجم والتجهات المنهجية التي جاء بها منهج ك. غولدمان.

أما على مستوى مكونات البنية، فيلاحظ أن الأعمال الروائية التي قاربها مدحت الجيار تباينت من حيث تناول، فقد اقتصر ألفهم على تحليل الشكل التعبيري لعناصر البنية السطحية التي تبدو أساسية من وجهة نظره، ليمائلها، فيما بعد، بالرؤية دون إيلاء أهمية للتفسير. وينسحب هذا التقويم على روايتي (الغيب والحرام) لـ يوسف إدريس، وعلى رواية (البلدة الأخرى) لـ إبراهيم المجدد (ومجنون الحكم) لـ سالم حيش... وفي كثير من الحالات يبدأ الجيار في الغوص في النص للبحث عن المكون الباني، بوصفه مكوناً مجهولاً، قبل قراءة الشكل التعبيري بوصفها سطحا للبناء العميقة. وهذه القراءة تنسجم مع طبيعة المنهج، فالمكون الباني يسبق في الظهور البنية السطحية التي هي ثمرة له.

تتشرك النماذج التي أومأنا إليها، منذ حين، في رؤية واحدة هي الرؤية المأساوية التي حصرت بقوة في (الغيب والحرام) أو (البلد الأخرى). وقارب الباحث م. الجيار بعض الأعمال المسرحية بالاعتماد على مفهوم المماثلة الذي اتخذته آلية لقراءة البنية الدالة التي ربطها بالمراحل السياسية التي مر بها المجتمع المصري دون أن يغوص في تفسيرها.

من الدراسات النقدية المماثلة والتي طبقت المنهج التكويني على ظاهرة الشعر الصوفي، دراسة مختار جبار (شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل)<sup>(1)</sup>. وهي من الدراسات النقدية النقدية المميّزة - في تقديرنا - لكونها انفردت بتناول الرؤية الصوفية للعالم. وفي المدخل الذي استفتح به هذه قراءة كشف الباحث مختار جبار عن منهجه ومفاهيمه وأدواته الإجرائية فكان مفهوم [الرؤيا] الذي دل به على البنية العميقة أو الذهنية أو الأيديولوجية أو المكون الباني الذي يتحكم في التشكيل. أما [التشكيل] فهو بنية الخطاب الشعري نفسها، والعلاقة بينهما أي بين الرؤيا والتشكيل أو بين المدلول (التجربة الشعرية) والبدل (الخطاب الشعري) تقوم على التفاعل الذي تنهض على أساسه هذه الدراسة [الرؤيا والتشكيل]. ويؤكد

(1) راجع، مختار جبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل.

نختار حباراً أن التفسير الصحيح للأشكال التعبيرية لا يكون إلا باكتشاف المنابع التي صدرت عنها الأشكال، ومثل هذا المنهج التفسيري ينسجم بالصعوبة لأنه ينطلق من المعلوم (البنية السطحية) إلى المجهول (البنية العميقة) التي اندثرت في التاريخ.

كشفت م. حباراً من منهجه الذي أعلن عن خطوطه العريضة. فهو منهج كما صرح باستيفاد (من) مناهج الدراسات التطبيقية... ومن روح منهج النبوة التكوينية للفرنسي ك. غولدمان والذي يرى أن ما من عمل أدبي إلا ويتضمن رؤية معينة للعالم تنظمه في جملته وأجزائه... ومن الدراسة التي قام بها أظاير ليبب على الشعراء العذريين، والتي حاول من خلالها أن يصل إلى المنابع والأصول الاجتماعية والثقافية التي كانت وراء صنع الظاهرة العذرية صنعا فريداً<sup>(1)</sup>.

يستفاد مما سبق أن م. حباراً اتخذ من المنهج ألفولدماني أداة طبيعة تستجيب للتجربة الشعرية الصوفية. وعلى هذا الأساس تحدد الخطوط العريضة لهذه القراءة على النحو الآتي:

- قراءة الظاهرة الصوفية بوصفها ظاهرة متميزة للواقع الممكن، بعد الواقع الكائن.
- اعتبار نختار حباراً الرؤية للعالم لأبي مدين التلمساني هي رؤيا لمجموع شعره وحكمه ومقولاته الصوفية، والتي جسدها المثلث الصوفي، وهي في تقديرنا خطوة إجرائية هامة لانسجامها مع روح المنهج النبوي التكويني.
- دراسة الظاهرة الصوفية في شموليتها بوصفها ظاهرة اجتماعية، لما تصورها للواقع الممكن، بعد تغيير الواقع الكائن.
- تدرج الباحث من الكل إلى الجزء، بدءاً من الهيكل العام لبنية القصيدة، إلى الموضوعات والأساليب والمآجيم اللغوية.

وعلى المستوى الإجرائي ركز نختار حباراً على إبراز العلاقة بين الرؤيا للعالم (الصوفي) - التي رأها تتحقق على بعدين أحدهما يجسد مرحلة [الغياب الأول]، وآخرهما يجسد مرحلة [الحضور] ولكن من موقع الغياب الثاني، - وبين التشكيل الذي جسده من خلاله الرؤيا الصوفية المتمثلة في بعد [الغياب] وبعد [الحضور]. اعتمد الباحث على آلية التماثل بوصفها مفهوماً إجرائياً لاستنباط العلاقات الروحية من العلاقات الحسية، وتجلي ذلك في المماثلة بين المكون الباني (البنية العميقة) وبين البنية السطحية. فالعلاقات التي تشكل سطح البنات اللسانية، ما هي إلا علاقات مشابهة للبنية الدالة (رؤيا الشاعر). وقد جسده الباحث العلاقة التفاعلية بين الرؤيا والتشكيل في التشكيل الموضوعاتي، والأسلوبي والمعجمي.

اتضح من هذه القراءة أن المنهج الذي تبناه الباحث نختار حباراً من إقامة العلاقة المتقابلة بين الرؤيا والتشكيل، أي من خلال التماثل بين البعدين الغياب والحضور بوصفهما بعدين يجسدان رؤيا صوفية ثابتة وبين البنية السطحية التي هي السطح اللساني أو البناء المعماري.

ومن المقاربات النقدية التي انحزت قراءة تكوينية نسوق قراءة ألباحث العراقي "سلمان كاصد" الموسومة (الموضوع والسر)<sup>(1)</sup>. وقد خص هذه الدراسة لمقاربة أعمال الكاتب القصصي والروائي مهدي عيسى الصقر لمساهمته الفعالة في تجديد القصة العراقية، إذ كان منسجماً مع كل فترة من فترات تجاربه الفنية في الرؤى والصيغة والتعبير<sup>(2)</sup>. ولم يكن المنهج الغولدماني هو المنهج الوحيد الذي أسعف الباحث على تحقيق مشروعه النقدي، فقد استعار مناهج أخرى رأها ((قادرة على اكتشاف ما في نصوص الصقر القصصية والروائية من خصائص ومميزات))<sup>(3)</sup>. محاولاً أن يجد العلاقة بين البنى الموضوعاتية بوصفها المكون الباني للعالم القصصي لمهدي الصقر<sup>(4)</sup>.

ركز سلمان كاصد في مقارباته الإجرائية على البنية العميقة الدالة لعالم الصقر تحليلاً وتفسيراً، والتي تمحورت حول بنية التماسك والمتوحاة من قصص المرحلة (1950 - 1958)، التي عرفت تماثلاً بنيوياً بينها وبين المرحلة التاريخية التي عرفت كتابة هذه القصص، ((التماثل البنيوي (قائم) بين الأقاصيص بوصفها ذات إطار تاريخي واجتماعي موحد))<sup>(5)</sup>، أفصح عن ظهور رؤية القاص للعالم وهي ((خلاصة لمعايير فلسفية مستشفة من عوالم شخصه بوصفها كائنات مستلبة... (و) يمثل الفن القصصي لدى الصقر في انتمائه لهذه الطبقة أقصى درجات التمثيل التغريبي، بيد أن هذا لا يعني إلا البحث المتواصل عن مبدأ التماسك))<sup>(6)</sup>.

وكشف الباحث عن بنية الانشطار بوصفها بنية عميقة دالة تحتوي على مجموعة من القصص لا تضمها مجموعة واحدة، فلا انشطار إذا لم يكن هناك تقابل دلالي. وبين سلمان كاصد أن الانشطار كان جسداً في القص قبل أن يكون ماثلاً في الرؤية، فالانشطار الاجتماعي ساس البنية السطحية فعرفت هي الأخرى خلخلة على مستوى النص الأدبي.

(1) راجع، سلمان كاصد، الموضوع والسر مقارنة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي

(2) م. من: 14

(3) م. من: 15

(4) م. من: 15

(5) م. من: 34

(6) م. من: 48

(1) نختار حباراً، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 8



وجاءت بنية التجاهل بوصفها مكونا بانيا آخر لتكشف عن ((انهيار رؤيا الكهل))<sup>(1)</sup> التي قاربها سلمان كاصد مقارنة سوسولوجية، لأنها السيل المساعد للكشف عن المسكوت عنه في العلة المتعاطلة. وجاءت بنية التدهور التي أرهست لها بنية الانشطار التي أومأنا إليها آنفا، لتؤكد ((على تدهور فعل الشخصية في العمل الروائي ما دام بحثه عن قيم أصيلة غير مجد في مجتمع كتدهور))<sup>(2)</sup>.

كشفت القراءة التي أحجزها الباحث لبنية التدهور أن المكون الباني لرؤية الكاتب القصص (الصفر) تمثل في القيم الضائعة التي طبعت رؤيته بالطابع المأساوي، لذا وجدناه يبحث عن منشا المأساة في البنية الاجتماعية والبنية الاقتصادية، فالمأساة تختزل في هذا الاجتلاب الاجتماعي.

وتظهرت دراسة البنية السطحية لأعمال القاص عيسى الصقر بوصفها بنية معلومة ساستها بنية مجهولة أو مضمرة، وتركزت القراءة على بنية الزمن السردية التي ماثل بينها وبين البنى الفنية التي تضمنتها الأعمال القصصية (بنية الأنساق السردية) والتي استعان على قراءتها بمناهج مجاورة (النبوية، السيميائية) وبين البنية العميقة الدالة.

ومن الدراسات المماثلة التي أدرجناها في هذه القراءة لكونها تبنت المنهج التكويني، دراسة رفيع رضا صيداوي الموسومة (النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية مقارنة ببنوية تكوينية)<sup>(3)</sup>. وكما هو جلي من عنوان المقاربة، فإن غرضها الرئيس البحث عن رؤية الروائيين اللبنانيين للعالم من منظور المنهج البنوي التكويني، وبالأخص رؤية الروائيين اللبنانيين إلى الحرب الأهلية الطائفية ودلالات هذه الرؤية. وبالطبع فإن تحقيق مثل هذا المشروع مرهون باختيار المنهج القويم الذي يساعد على تحقيق أهداف هذه القراءة، لأجل ذلك أثر الباحث ((المنهج البنوي التكويني (بوصفه) القاعدة الأساسية التي تحددت بموجبها منهجية البحث))<sup>(4)</sup>. جسد الروايات التي كتبت ما قبل الحرب الأهلية اللبنانية (1975 - 1990) المرجعية الاجتماعية والثقافية واختلالات البنية الاقتصادية والوضع المأساوي المتردي وأزمة المثقفين في تحديد هويتهم، وأكدت على الهيمنة الأيديولوجية الطائفية وتأثير ثقافتها في الحرب.

أما الروايات التي كتبت في زمن الحرب فقد تشكلت رؤيتها العدمية و المأساوية والسوداوية من خلال البنية السطحية التي ركز الباحث على تحليل عناصرها الأساسية وهي (الزمان والمكان والشخصية). وتظهرت خطة رفيع رضا صيداوي في هذه المقاربة على قراءة البنى السردية ومناظرتها فيما بينها من جهة وبين الرؤية للعالم التي يحملها كل عنصر من العناصر المستهدفة. وأكدت خطة الباحث على تفاوت أساليب

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد مقارنة ببنوية تكوينية في الأدب القصصي: 125

(2) م. من: 171

(3) راجع، رفيع رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995

(4) م. من: 38

بناء الأزمة والمكنة والشخصيات أظهر رؤيتين، الأولى رؤية اجتماعية للحرب، وأخرى رؤية وصفية، تعكسان رؤيتين متناقضتين للعالم. فالرؤية الاجتماعية مناقضة لمفهوم الحدأة المرشح كحدأة شكلية، ورؤية وصفية دارت في فلك الحدأة الشكلية. أدى هذا التعارض في الرؤى إلى التوغل في الواقع النقائي، وهو يضرب بجذوره في عمق التاريخ الذي استبطن مفهوم الحدأة بمضي إلى التفریب، وهذا من العوامل المسببة للحرب. وغدت مقولة الفن للفن أكثر قبولا لأنها تضمنت قدرة على تمويه بعدها التفریب الغفسي إلى تنییب الصراع الاجتماعي في الفكر والأدب.

ومن الدراسات التي تندرج في هذا المنحى قراءة تختار حبار الموسومة (المرجعية الكلامية) لنظرية النظم عند الجرجاني<sup>(1)</sup>، وهي القراءة التي حاول فيها الباحث رصد العلاقة التفاعلية بين المكون الباني والبنية السطحية، أو قل العلاقة بين الفاعل بوصفه اللوغوس التكويني، وبين القابل بوصفه شكلا أو حضورا فكريا أو بنية سطحية.

إن المستقرى لهذه المدونة سيتبين له - لا محالة - غرض تختار حبار وهو البحث عن المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني بوصفها هي المكون الباني لنظرية النظم. ولتحقيق هذه الغاية انطلق تختار حبار من فكرة تأسيبية تكوينية مقتضاها أن كل بنية سطحية أو شكلية لها مكونها الذي كان سببا في إظهارها إلى الوجود. إن نظرية النظم عند الجرجاني باعتبارها قابلا لها فاعلها الذي كان سببا في تكوينها وصياغتها وتشكيلها، وهذا ما حدا بتختار حبار بالرجوع إلى اللوغوس التكويني الذي مكّنه من تفسير منشا هذه النظرية في عدة محاور هي (مصدر النظرية، ومسألة خلق القرآن، ومقالة المعتزلة، ومقالة السلف، ومقالة الأشعري) وأثر هذه الأخيرة باعتبارها المكون الباني في نظرية عند الجرجاني.

تشكل المحاور الخمسة الأولى البنية العميقة الدالة لمرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني. فالجرجاني الضمني أو البنية العميقة الدالة وجه للبنية السطحية (نظرية النظم) التي استقامت على مكونين (مكون اللفظ ومكون التركيب (النظم)).

لقد قامت عملية تفسير المرجعية الكلامية لنظرية النظم لتوضع الفكر الجرجاني في عدة حقول، ولو لم يتم الرجوع إليها لظلت هذه النظرية مبهمّة في كثير من مفاهيمها وأطاريحها. فالفصاحة والبلاغة وهي تتمثل في مطابقة البناء اللساني للبناء النفسي، ترجع، في الأصل، إلى هذه الفكرة، فهي المكون الباني الذي يربطها بمقالة الأشعري (320هـ) حين وقف موقفا وسطا من مسألة خلق القرآن، فتكلم عن الكلام النفسي، والكلام اللفظي. فالأول يمثل (المقابل) والثاني (المابعد). ومن هنا جاء أن تفسير سر الإعجاز من جهة اللفظ لم يكن ممكنا لو لم يتنظم وفق انتظام الكلام النفسي الإلهي.



إن المنهج الذي اعتمدته نختار حواراً لتفسير نظرية النظم يقوم على ثنائية الماقبل والمابعد. إن اكتشاف الباحث البنية العميقة الدالة أو المكون الباني لنظرية النظم، مكنه من أي يعطي التفسير الصحيح للبنية السطحية التي تمثلت في مكونات النظرية ويختلف مقولاتها البلاغية المرتبطة بها. فالقصاصة لا تطلق على اللفظ وحده بل تطلق على معناه، وأساس نظرية النظم القصاصة والبلاغة وهي مطابقة البناء اللساني للبناء النفسي. الفاعلية الذاتية - الفردية متجلية في الفاعلية النطقية - الفردية.

كما أنط الباحث اللثام عن المكون الباني لنظرية النظم، قابله على مستوى التطبيق بما تظهت به هذه النظرية كإشارته إلى [التجنيس] فاستحسانه أو استكراهه ليس في ذاته ولكن لوظيفته، فالمعيار هو مطابقة البنية اللسانية للبنية النفسية التي تسوس الأولى. وما قيل عن التجنيس ينسحب على الاستمارة والتشبيه والتمثيل والمجاز، وبهذا التفسير وصل الجرجاني إلى تفرد القرآن الكريم في نظمه.

#### رابعاً: استنتاجات

مكننا هذا المدخل من الوقوف على المتطلقات الفكرية والتقديدية للمنهج البيوي التكويني. وقد تبين أن النبوة التكوينية بوصفها جنباً أو فكراً ترجع إلى فلسفتين أساسيتين هما الفلسفة المثالية المبنية على ثنائية الماقبل والمابعد ومنها خرجت الأسلوبية النفسية والتكوينية، فبتأثير من سبوري صاغ كوسيان غولدمان رؤية العالم التي تتوارى خلف الشكل، وهي تجسيد للفكرة الديكارتية (أنا أفكر إذن أنا موجود) التي اهتمت بالبحث عن الإجابة عن السؤال الجوهرى: من أين؟ ولماذا؟ أي بالبحث عن المكون الباني.

ومن الفلسفة الوضعية، أيضاً، المبنية على الواقع خرجت النبوة التكوينية التي تحتل مركز الكون في الإنسان. من هذه المتطلقات ولدت النظرية التكوينية التي جاءت تجسيدا للفلسفات التي أومأنا إليها منذ حين، فكتاب (الروح والأشكال L'Âme et les formes) لـ لوكاتش يتناظر مع الفلسفة المثالية و الفلسفة الوضعية، إذ رسخ فيه فكرة أساسية وهي أن القيم بصفة عامة تعتمد على أشكال من البنى المتجانسة التي تسمح للروح من أن تعبر عن إمكانياتها، وبإدخاله لمقولة الكلية الجدلية 'Catégorie de totalité dialectique' التي أهتمت البحث البيوي بهذه الكلية التي مثلتها المتطلقات التي أشرنا إليها. وفي (الروح والأشكال) ولدت فكرة البنية الدالة Structure Significative أو المكون الباني التي امتصت الفكرة المثالية. وانطلاقاً من هذه الرؤية وتأثير من فلسفة كانط ولدت فكرة الرؤية الماسوية. وعلى هذه الخلفية صاغت النظرية التكوينية مصطلحاتها ومفاهيمها ومقولاتها الفكرية، ومن هنا تمت صياغة جديدة لفهوم الإبداع الذي اعتبر شكلاً من أشكال الوعي الاجتماعي وتعبيراً عن وجهة نظر إلى العالم.

إن المشروع البيوي التكويني هو ثمرة القراءة الواعية في الفكر الفلسفي المثالي والفكر الوضعي، وفكر كانط وهيجل وعيدغر فضلاً عن إبحاث نج. لوكاتش وزوني جيرار وبياجي جورفيخ وولتر بن جامين وأدرنو وبانوفسكي، من فكر هؤلاء وغيرهم امتص غولدمان نظريته التكوينية.

من تمثلنا هذه الجذور الفكرية والفلسفية نتبين الفرضية التي يتأسس عليها المنهج التكويني، وهي فرضية بسيطة تهدف إلى خلق توازن بين الذات الفاعلة والموضوع، أي التوازن بين الماقبل والمابعد، بين المكون الباني والبنية السطحية. فالأفعال الإنسانية هي إجابات لموضوع فردي أو جماعي. ويبقى هدف النبوة التكوينية هو الوصول إلى اللوغوس الذي تم به التعبير عن الواقع التاريخي والاجتماعي.

من هذا المنطلق نقول إن القراءة التكوينية يستحيل معها فصل المكون الباني عن البنية السطحية، وبهذا تتحقق صفة الكلية والشمولية في البنية الدلالية، وهي صفة تنهض على مبادئ افتراضية ترى كل السلوكات والأفعال بوصفها بنى (سطحية) لها بنى دالة (لوغوس تكويني)، ومن مقتضيات هذا الافتراض إدماج الأعمال الأدبية في نباتات أخرى خارجية تمكن من إعطاء تفسير للبنى الداخلية.

إن فاعل الإبداع من المنظور التكويني هو الجماعة هو أُلجماعة التي يفترض أن توجه الفرد وتسوسه فيعبر عن موقفها الذي هو رؤيتها، فيتحقق التوازن بين الفاعل والقابل، فلا يبدع الفرد بدون زمرة ولا تبدع الزمرة بدون مبدع، فيصبح المجتمع هو الرحم الذي يمكن المبدع أن يبدع في إطاره.

تشكل الدراسات النقدية العربية التي تم عرضها مدونة هذا البحث، والمرتكز الإجرائي التي سوف نبني عليه فصول هذه القراءة. لقد بدأ واضحاً أن المدونة النقدية التي اعتمدنا عليها أفرزت عدة إشكاليات برزت في مستويين أساسيين، مستوى يتعلق بالنظرية النبوية التكوينية، ومستوى يتعلق بإجراءاتها التطبيقية. ومن الإشكاليات النظرية التي طفت على سطح القراءات النقدية إشكالية المصطلح والمنهج حيث تباينت القراءات في استعمال عدة مصطلحات هي: (النبوة التكوينية، النبوة التوليدية، النبوة التركيبية، النبوة الدبنامية). ويات واضحاً أن إشكالية استعمال المصطلح ارتبطت بمكونات أخرى كشفت عنها القراءات، وهي مسألة التماثل والانعاس التي المجرت عنها قراءات أخرى انحرفت عن القراءة التكوينية التي تلتزم في عمومها بالبحث عن المكون الباني، لا القراءة السوسولوجية التي تهتم بالمضامين أكثر مما تهتم بالبحث عن مكوناتها وجذورها في علاقتها ببنائها السطحية.

ونتيجة لما سبق، انكشف لنا اتجاهان في المدونة النقدية التي تبنت النبوة التكوينية منهجاً نقدياً، اتجاهاً قارب الكتابات الإبداعية، وآخر الكتابات النقدية (نقد النقد)، دون أن يكون لهما نفس التصور عن المنهج الغولدماني، اتجاهاً تمثل المنهج البيوي التكويني على اعتباره تركيماً أو مزجاً بين المنهج البيوي الشكلي والمنهج الاجتماعي الجدلي. أما الاتجاه الثاني فقد ظهر بوصفه قراءة تراعي بوعي الجدلية القائمة بين اللوغوس التكويني والبنية السطحية، أي القراءة القائمة على ثنائية الماقبل والمابعد ومنها كانت النبوة



التكوينية، غير أن هذا الاتجاه اتخذ في تعامله مع البنية السطحية قراءتين، قراءة تعتبر مجموع النصوص التي تشهدفها المقاربة [مدونة] أو بنية سطحية واحدة كما هو الحال عند محمد بنيس في مقارنته للبنية السطحية، وقراءة أخرى تنطلق من استقلالية النص الأدبي ولو شارك غيره في نفس الرؤية، وهذا نمجده سائلا عند محمداني حميد ورفيق رضا صيداوي.

وعلى مستوى الإجراءات التطبيقية أو المنجز النقدي، أفرزت القراءات النقدية عن بروز أربع مقاربات رئيسة للرؤية إلى العالم أو البنية العميقة، وهي على النحو الآتي: الرؤية المأساوية، والرؤية السوسولوجية، والرؤية الصوفية، والرؤية النقدية، وهي الرؤى التي تشكل مجموع المدونة النقدية العربية المعاصرة التي تبنت المنهج التكويني.

تعد الرؤية المأساوية للعالم من أهم الرؤى التي تهيم على الدراسات النقدية، وتابعها الباحثون في أعمال المبدعين العرب قديما وحديثا، وتأتي في مقدمة المدونة قراءة الطاهر لببب التي تابع فيها البحث المكون الباني للظاهرة الشعرية العذرية الذي تجلى في رؤية الحس المأساوي عند الشعراء العذريين نتيجة الحرمان والتهيش الاجتماعي الذي عاشته هذه الفئة من الشعراء في العصر الأموي. كما تجلّت الرؤية المأساوية في قراءة مدحت الجيار عند الروائي يوسف إدريس من خلال موضوعة (الفهر) المسلط على الإنسان في الواقع الذي تناوله روائي (العيب) و(الحرام). وظهرت الرؤية المأساوية في الرواية اللبنانية التي صورت واقع الحرب الأهلية الطائفية (1975-1990) في سوداويته من خلال الدلالات المختلفة التي حملتها البنى السطحية للروايات التي جسدت الحرب الطائفية في لبنان. وتجلّت رؤية مأساوية أخرى التي وضع سلمان كاصد يده عليها في بنية التدهور الاجتماعي والاقتصادي التي وصفها الصقر في رواياته كما سرى ذلك في الباب الثاني.

وتبرز في هذه المدونة الرؤية السوسولوجية للواقع، وهي الرؤية التي تتمركز دلالاتها حول جدلية الصراع المذهبي والأيدولوجي للعالم، وتتماطف مع الأبطال لمقاومة المعوقات والانحرافات، وهي الرؤية التي تحتل المرتبة الثانية في المدونة النقدية العربية التي تبنت المنهج التكويني، وتجلّت في عدة صور منها رؤية (المزمنة والانتظار)، ورؤية (المصالحة مع الواقع)، والرؤية (الانتقادية) التي تحاول أن تتخطى الوعي القائم لقصوره إلى وعي ممكن يربد التغيير، ورؤية (التماسك) الاجتماعي التي يتماثل معها تماسك البناء الفني لعالم 'الصقر' القصصي.

وتطفو على سطح هذه المدونة الرؤية الصوفية التي تخضت عن زمرة الشعراء الصوفيين بصفة عامة، وأبي مدين التلمساني بصفة خاصة، وهي رؤية من طبيعتها ثابتة ماثلة في مجموع شعر الصوفيين ومقولاتهم، وهي رؤية تتجسد في بعدين [الغياب - الحضور]، وتتماثل مع البنية السطحية التي تشكل البنيات اللسانية والموضوعاتية.

وأخيرا وليس آخيرا، تبرز الرؤية النقدية التي ظهرت في كثير من القراءات على اعتبار أن الكتابات النقدية والنظريات الفكرية والفلسفية لها مكونها الباني ومرجعيتها الفكرية وكوغوسها الفلسفي. فحتى الأحكام والنظريات النقدية لا تخلو من رؤية تسوسها، لها مكونها الباني هو السلطة الحاكمة التي كانت تخنفي وراء ذلك أو الاتجاهات الأيدولوجية والفكرية التي كانت سائدة في هذا العصر أو للممارسة النقدية لمحمد مندور - على سبيل المثال - هي رؤياه للعالم، ومكونها الباني الحقل الأدبي والثقافي والأيدولوجي الذي تموضع فيه الناقد محمد مندور، ونظرية النظم عند الجرجاني لها هي الأخرى مكونها الباني المتمثل في المرجعية الكلامية التي كانت سائدة في عصره. هذه هي أهم القراءات التي أفرزتها المدونة النقدية العربية التي تبنت المنهج البنوي التكويني على مستوى المنهج والمنجز كما سنى ذلك بيانه في فصول هذا البحث.

## الباب الأول

# النظرية البنيوية التكوينية

الفصل الأول: في مقارنة المنهج والمصطلح  
الفصل الثاني: في مقارنة البنية العميقة الدالة



## الفصل الأول

### في مقارنة المنهج والمصطلح

أولاً: تمهيد

ثانياً: إشكالية المصطلح

ثالثاً: بين الانعكاس والتماثل

رابعاً: منظومة المنهج بين التلقيق والتجاوز

## الفصل الأول

### في مقارنة المنهج والمصطلح

#### أولاً: تمهيد

انضت الحطة المنهجية أن يكون منطلق البحث البدء بمقاربة المصطلح والمنهج في المدونة النقدية العربية، إذ افترضنا أن التقويم الموضوعي للمدونة النقدية العربية المعاصرة التي تبنت المقاربة التكوينية بوصفها منهج قراءة، لا تتحقق أهدافه (التقويم) إلا إذا عالجنا إشكالية المصطلح [البنوية التكوينية] والوقوف عند مدلوله ومفهومه، إيماناً منا بأنه لا يمكن غثل الكل إلا بمعرفة الجزء، فاستقبال المنهج النقدي يبدأ أولاً بتمثل مفاهيمه وآلياته النقدية ومنها مفهوم المنهج. فكيف استقبلت المدونة النقدية العربية مصطلح البنوية التكوينية؟

لمقاربة هذه الإشكالية (المصطلح والمنهج) كما عرضت في المدونة النقدية، رأينا من الضروري تناولها في ثلاثة محاور رئيسة متصلة بعضها ببعض، تفضي في النهاية إلى تحديد تصور شامل للإشكالية، يكشف عن موقف النقاد العرب في تعاملهم مع المنهج البنوي التكويني. وقد حصرت عناصر الإشكالية في: تحديد تصور النقاد لمفهوم المنهج التكويني، فهذا أمر من شأنه أن يكشف تصورهم وتمثلهم لمفهوم التماثل والانعكاس، لأقف في الأخير عند استقبال النقاد لمنظومة المنهج.

كان البدء بمعالجة [إشكالية المصطلح]، لافتراضنا أن المنهج بوصفه منظومة مفاهيمية متكاملة تبدأ من استعمال النقاد لمصطلح التكوين نفسه الذين تباينت مواقفهم في استقباله والإتفاق على مفهومه، تباين ترتب عنه - منطقياً - بروز تصورين لفكرة التكوين بشكل عام، وهما تصوران نبيان، ما دام رواد المنهج أنفسهم لم يعيدوا أنفسهم في كل قراءة. وقد انعكس التصوران، أيضاً، على المنظومة المفاهيمية للمنهج، لذلك تعرضنا لإشكالية التماثل والانعكاس التي تعد امتداداً للسابقة.

طرح مفهوم التماثل والانعكاس إشكالية لعدم وضوح دلالة الاصطلاحية في كثير من المقاربات سواء على مستوى المفهوم أو على مستوى الوظيفة، مما انعكس ذلك سلباً على القراءات، فلم يرق المفهوم إلى اعتبار [التماثل] نوعاً من المحاكاة أو الانعكاس غير الآلي، لغياب المنطلقات التي توظف مفهوم العلاقة التناظرية والتماثلية. لأجل ذلك حاولت مناقشة الإشكالية، دون أن يكون هدفي منصبا على تسمية المصطلح في حد ذاته، بقدر ما كان منصبا على مدلوله ومحتواه.

أما الإشكالية الثالثة التي تكتحل بها مقارنة [المنهج والمصطلح] فهي تتعلق بالمنهج نفسه الذي ارتبطت إشكاليته بالإشكاليتين السابقتين، بل هي امتداد لهما. فالغموض والاضطراب الذي عرف على



مستوى مفهوم التكوين في الجزئية الأولى استتبع اضطراب آخر على مستوى مفهومي التماثل والانعكاس في الجزئية الثانية، ومثله على مستوى التصور المنهجي في الجزئية الثالثة. فهل البنيوية التكوينية بوصفها منهج قراءة تركيب مزجي بين المنهج البنيوي الشكلاني والمنهج الاجتماعي الجدلي؟ أم هي منهج نقدي قائم بذاته؟

## ثانياً: إشكالية المصطلح

تطرح إشكالية المصطلح نفسها بإلحاح، فقد أبانت المتابعة الحثيثة للقراءات النقدية أن النقاد والباحثين العرب - الذين اشتغلوا في هذا الحقل المعرفي - لم يستقروا على توظيف مصطلح واحد مما يدل على تباين مواقفهم واختلاف تصوراتهم للمفهوم والمصطلح. وقد كشفت الدراسات التي تم البحث فيها على أن النقاد استعملوا أربعة مصطلحات، أكثرها شيوعاً مصطلح البنيوية التكوينية ثم تليها على التوالي مصطلحات: البنيوية التوليدية والبنيوية التركيبية والبنيوية الدينامية.

إن الإشكالية التي يطرحها استعمال المصطلح لا تنف عند حدود اختلاف النقاد في المفهوم والمصطلح، بل ترجع في الأساس إلى تباين مواقف الباحثين في تمثلهم وتصورهم للمنهج التكويني ولجهازه المفاهيمي، وهذا أخطر، وما انجز عن ذلك من تباين في قراءة الأعمال الإبداعية. فمفهوم التكوين ليس رديفاً للتوليد أو التركيب كما اعتقد البعض.. ومن هذا الباب أدر كنا أهمية هذه المسألة وخطورتها على مثل الخطاب الأدبي.

وحتى تمكن من تفسير حقيقة هذا الاختلاف في الممارسات النقدية العربية التي تبنت المقاربة التكوينية، أرى من الضروري - منهجياً - الوقوف عند مفهوم المصطلح 'Sstructuralisme Génétique' كما حدد في الخطاب النقدي الغربي، وفي ضوء ذلك يكون التقويم والقراءة للمفهوم والمنهج والمنجز النقدي في المدونة النقدية العربية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني.

يكشف استقراء الأبحاث النقدية الغربية التي وظفت مصطلح 'Structuralisme Génétique' أنها تنفق على استعمال مصطلح ومفهوم موحد، ولم أجد واحداً من الباحثين الغربيين من استعمل مصطلحاً آخر غير مصطلح التكوين 'Génétique'، وهو يعني البحث عن العلاقة بين النص الأدبي ورؤية مبدعه والتاريخ. وبهذا تتحقق صفة التكوين للبنية. يقول ثيري إيجلتون ((وما يبحث عنه غولدمان -...- هو جماع من العلاقة البنيوية بين النص الأدبي ورؤية العالم والتاريخ نفسه، ليظهر الكيفية التي يتحول بها الموقف التاريخي لمجموعة أو طبقة اجتماعية إلى بنية عمل أدبي، عن طريق رؤية العالم عند هذه المجموعة أو الطبقة. ولا يكفي البدء بالنص أو العمل لكي تنطلق منهما إلى التاريخ أو العكس كي تتحقق هذه الغاية،

فما يلزمنا هو منهج جدلي يتحرك دوماً بين النص ورؤية العالم والتاريخ، بحيث يكيف المنهج كل واحد منها مع الآخر وينظر إلى كل واحد منها في ضوء الآخر))<sup>(1)</sup>.

إن مفهوم التكوين لا يتحقق إلا بتحرك عناصر الجدلية المتمثلة في الإبداع والرؤية والتاريخ. فالجدلية القائمة بين هذه العناصر هي التي تحقق صفة التكوين، أي أن العمل الإبداعي لا يفسر كعمل ذاتي إلا بالبحث عن عناصر تماثله في الواقع، وبالتنقيب عنها تنشأ صفة التكوين التي كانت العامل الذي يتسامى وراء الإبداع من حيث هو رؤية وشكل. ومن هذا المنظور فإن البنيوية التكوينية ليست تركيباً أو مزجاً أو انعكاساً بين مضمون وواقع أو داخل وخارج، أو مكون وباني ومسطح، إنما جدلية بين هذا وذاك. وانطلاقاً من هذا المبدأ ندرك رفض البنيوية التكوينية مفهوم الانعكاس الآلي الذي يتنافى وصفة التكوين.

جاءت البنيوية التكوينية فأحدثت تغييراً شاملاً في علاقة الإبداع بالواقع، فأرست فرضياتها الأساسية، والتي حددها ك. غولدمان في ((أن كل سلوك إنساني هو محاولة إعطاء جواب دلالي على موقف خاص يتزع به إلى إيجاد توازن بين الفعل والموضوع الذي يتناوله، أي العالم المحيط به))<sup>(2)</sup>. معنى هذا أن صفة التكوين لا تتحقق في البنيوية التكوينية إلا من خلال التوازن الذي أشار إليه ك. غولدمان بين بنيات عالم الإبداع وبين البنيات الذهنية لبعض الجماعات عن طريق التماثل.

حددت البنيوية التكوينية - من خلال طروحات غولدمان وتلامذته - علاقة العمل الإبداعي بالمجموعة التي ينتمي إليها، إنها علاقة تبرز ببساطة من الحقيقة التاريخية والاجتماعية لأنها مرتبطة بها كما يقول غولدمان<sup>(3)</sup> ((وإني أن هذه الإبداعات يمكن أن تنال بسهولة أكثر كدراسة بنية من الحقيقة التاريخية التي تربط بينها، والتي تعد - أي الإبداعات - جزءاً منها أعني أيضاً أن تظهير علاقات هذه الإبداعات الثقافية مع بعض الحقائق الاجتماعية والتاريخية يشكل مؤشرات ثمينة تخص العناصر البنائية لهذه الحقائق))<sup>(4)</sup>.

يكشف هذا الطرح النظري عن حقيقة المنهج البنيوي التكويني. فالدراسة التكوينية لا تتحقق إلا بشروط، منها التماثل المفترض أن يتجسد بين الإبداع أو العمل الفكري والحقيقة التاريخية.

نظهور هذه العلاقة شكل من أشكال تكوينها. كانت هذه هي الخطوط العريضة لصياغة مفهوم البنيوية التكوينية كما حددت في أصولها ومرجعياتها النظرية، فهل تمثلت المقاربات النقدية العربية هذا المفهوم في ضوء هذا التصور النظري؟

(1) ثيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي: 39

(2) م. من: 39

(3)

لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة بدوالدين عرودي: 229

(4) Lucien Goldmann; Marxisme et sciences humaines: 85



كشفت استقراء الدراسات النقدية التي تم عرضها ومناقشتها عن بروز أربعة مصطلحات وظنّها الباحثون والنقاد العرب الذين اعتمدوا البنيوية التكوينية منهجاً نقدياً لمقاربة الإبداع العربي وهي: البنيوية التكوينية، البنيوية التوليدية، البنيوية التركيبية، البنيوية الدينامية وكلها ترجحات حرفية للمصطلح الفرنسي: Structuralisme Génétique.

لم يول الباحثون العرب شأناً كبيراً لهذا المفهوم، فكانت ترجحاتهم، في الأغلب الأعم، لشكل المصطلح لا للمفهوم الذي يحتويه، ومن هذا الباب اكتنف المصطلح الغموض وعنه الاضطراب، ومن هذا المنطلق كان تعثر وارثك النقاد في تصور دقيق وشامل لرؤية المنهج ولجهازه المفاهيمي، ذلك أن التصور الخاطئ لمفهوم التكوين، ترتب عنه تصور خاطئ، أيضاً، في مفاهيمه وأدواته الإجرائية، وفي توظيفها.

يعرف ميجان الرويلي وسعد البازعي البنيوية التكوينية في قولهما: ((البنيوية التكوينية أو التوليدية، فرع من فروع البنيوية، نشأ استجابة لسعي بعض المفكرين والنقاد الماركسيين للتوفيق بين طروحات البنيوية في صيغتها الشكلانية، وأسس الفكر الماركسي أو الجدلي، كما يسمى أحياناً، في تركيزه على التفسير المادي الواقعي للفكر والثقافة عموماً))<sup>(1)</sup>.

ور واضح من هذا المفهوم الذي يكتنفه كثير من الغموض والإبهام، أن الباحثين لم يستقروا على استعمال مصطلح واحد في تسمية المنهج، ولم يحسموا الموقف، بل تركوا الخيار للقارئ ليتقن المصطلح الذي يريد، فهل مفهوم التكوين مرادف لمفهوم التوليد؟، ثم إن الباحثين اعتبروا البنيوية التكوينية فرعاً من فروع البنيوية، وهذا رأي ضعيف ينم عن عدم تمثل الباحثين للمرجعية الفكرية المنهجية للبنيوية التكوينية، فهي لا تخرج في نظرهما على أن تكون نوعاً من التركيب أو المزج بين منهجين (البنيوية الشكلانية والمنهج الاجتماعي الجدلي)، وهذا لا ينسجم مع التوجهات النظرية والمبادئ الأساسية التي أرسنها البنيوية التكوينية كما أشرنا في المدخل.

وقد وجدنا هذا التصور عند محمد بنيس، فهو في مدخله المنهجي لم يحدد مفهومه للبنيوية التكوينية، إذ ركز كل جهوده على التعريف بالمنهجين البنيوي الشكلاني والاجتماعي الجدلي ليصل إلى القول ((إن التيار الاجتماعي الجدلي يؤمن قطعاً بالتحليل الداخلي للعمل الأدبي لن يوصلنا إلى القبض على الدلالة المركزية للنص، أي الكشف عن الرؤية، ويعتقد صادقاً بأن الطرائق الشكلانية والبنيوية تحول النقد الموضوعي إلى مجرد تحليل وصفي، ذي آفاق ضيقة لا تستوعب ما يتحرك خلف البنيات اللغوية))<sup>(2)</sup>. وواضح من هذا النص أن الباحث محمد بنيس أشار في مؤلفه النقدية إلى منهجين متعارضين أحدهما يطمح في التحليل الخارجي للنص والآخر مصر (بضم الميم وكسر الصاد) على الحفاطة الداخلية له،

وكان الجمع بينهما حلّاً للإشكالية القائمة بينهما. فلم يستعمل م. بنيس مصطلحاً آخر للدلالة على البعد التكويني لتطوره النقدي، واكتفى باستعمال مصطلح البنيوية التكوينية في سياق حديثه عن المبادئ التي ارتكز عليها غولدمان<sup>(3)</sup>. ورغم الإشارة التي وردت في عنوان الدراسة (البنيوية التكوينية)، إلا أن م. بنيس لم يلتزم بتطبيق المنهج الذي أعلن عنه، واكتفى بالتركيز على المنهج الاجتماعي الجدلي، وعلى المنهج البنيوي الشكلاني. واتفق من هذه القراءة أن تصور محمد بنيس للمنهج البنيوية التكوينية لم يخرج عن التركيب والجمع بين المنهجين الاجتماعي الجدلي والبنيوي الشكلاني، وفي هذا تلفيق يدل على قصور في فهم المنهج التكويني وفق تصور غولدمان، ولم يشر الباحث في مقدمته المنهجية ما يؤكد على أنه وعلى المنهج باعتباره جدلية قائمة بين رؤية وأداة أو بين بنية عميقة وبنية سطحية تشكل مظهرها من مظهراتها. والمفحص للمرجعيات الأساسية لدراسة محمد بنيس، يتبين له أن ما ذكره الباحث يجعلنا نطمئن إلى الرأي الذي ذهبنا إليه<sup>(4)</sup>.

أما الباحث السوري محمد عزام فقد كشف عن استعمال مصطلح البنيوية التكوينية، ودل هذا الاستعمال - في تقديرنا - على تمثيل تصوره النظري كما حدد خطوطه العريضة ك. غولدمان فهو ((كمقاربة تربط بين داخل النص وخارجه مستفيدة من المناهج النقدية الجديدة ومتجاوزة إياها إلى تفسير البنيات الخارجية في المجتمع. ذلك أن اختراق البنية الثقافية والايديولوجية والاجتماعية لفضاء النص الأدبي يعني وضعه في سياقه التاريخي وربطه بالبنيات الاجتماعية التي أسهمت في إبداعه))<sup>(2)</sup>.

وأجد الباحث في موقف آخر يستعمل مصطلح التوليد للدلالة على مفهوم التكوين، غير أن ما يؤخذ عليه، هذه المرواحة والارتباك في هذا الاستعمال المصطلحي الذي يؤكد على تردد الباحث في قوله التالي: ((يطلق غولدمان على منهجه النقدي (اسم البنيوية التكوينية أو التوليدية) (بنيوية) لأن اهتمامه ببنية المقولات التي تكشف عن رؤية خاصة للعالم يفوق اهتمامه بمضمون هذه الرؤية نفسها، وتوليدية) لأنه يركز على الكيفية التي تتولد بها هذه الأبنية العقلية على المستوى التاريخي، أي يركز على العلاقة بين رؤية العالم والأوضاع التاريخية التي تولدها))<sup>(3)</sup>.

وبالرغم من وضوح تصور المفهوم في ذهن الباحث محمد عزام، وبغض النظر عن المصطلح المستعمل من قبل الباحث، إلا أنه لم يكن وفيّاً لتصوره عند التطبيق فتمت فرق بين التصريح النظري والممارسة النصية للمنهج، مما يؤكد على تذبذب المفهوم والمنهج في ذهن الباحث. فلا وجود للتماثل بين

(1) أنظر، م. س: 23.

(2) م. س، واجع قائمة المصادر والمراجع.

(3) محمد عزام، فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، 6 م. س: 44.

(1) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: 41.

(2) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 22.



الفهم والتفسير أو بين الرؤية والأداة. فتحليل البنية السطحية المتمثلة في عناصر (الشخصية الروائية، بنية المكان، وبنية الزمان) (1) لم يقابلها تفسير للبنات الذهنية وللثقافة التي تولدت بها هذه البنات على المستوى التاريخي والمستوى الاجتماعي.

ومن الباحثين الذين وظفوا مصطلح 'البنوية التكوينية' الباحث التونسي الطاهر ليب، وقد إبان في المقدمة المنهجية عن مفهوم المصطلح، ويبدو أنه أدرك مفهومه، مما يؤكد تمثله للمنهج البنوي التكويني كما بلوره كوسيان غولدمان وتجلى ذلك من ثراء المراجع وتنوعها التي اعتمد عليها في أصولها الغربية، وأخذ من المنهج الغولماني ما هو أساسي فيه بما ينسجم وطبيعة الجنس الأدبي (الشعر) الذي كان عمل قراءه وتجريبه، غير أنه لم يوضح لنا موقفه الصريح إزاء تعامله مع الجهاز المفاهيمي للمنهج لكنه أكد على ((أن القارئ سيقبّل... ما هو جوهره من خطوات كوسيان غولدمان البنوية التكوينية، سيكون قد عرف أن هذه الخطوات جرى تليينها، وذلك لأن الأهمية التي أوليهاها للسان -...- أكبر من تلك التي لحدها عند غولدمان)) (2).

أخلص مما سبق أن الباحث الطاهر ليب قام بتلخيص وتطويع خطوات منهج 'غولدمان' لجعلها أكثر وظيفية ومرونة تتسجم مع جنس الشعر، وهو من الأجناس الأدبية التي يصعب مقارنتها في ضوء هذا المنهج. والأهم من كل ذلك أننا نجد عند الباحث انسجاما بين تصوره لمفهوم المنهج، وبين وظيفته، وهذا ما جسده المنهج النقدي.

وإذا كان الطاهر ليب يمثل المنهج الغولماني وطلوعه لإتجاز قراءة شعرية لزمرة الشعراء العصريين وبالتالي الوصول إلى نتائج كانت غير (متوقعة) في نظره. فإن الباحث المغربي حميد لحمداني يعد من النقاد المميزين الذين تمثلوا المنهج البنوي التكويني، بل حاول تجاوزه بما ينسجم والإبداع العربي، حيث استعار مفاهيم أخرى تعود إليها في الجزئية الثالثة من هذا الفصل.

فعلى مستوى المفهوم فإن طرح لحمداني يؤكد تمثله للتصورات النقدية كما صاغها غولدمان عن خطوات النقد السوسولوجي الذي يستند إلى أفكار لوكاتش. يتجسد مفهوم التكوين كما بين الباحث على، جانب الفهم 'La compréhension' وجانب التفسير 'explication' كبنية العميقة الدالة 'La structure significative'، والرؤية للعالم 'La vision du monde'. وقد وقف الباحث لحمداني عند مفهوم المصطلح قائلا: ((إن مفهوم البنية 'Structure' ومفهوم التكوين 'Genèse' هما الأساس الذي تقوم عليه البنوية التكوينية 'Structuralisme Génétique'، من حيث أن المرحلة الأولى -...- هي

المتعلقة بدراسة البنية، وفهمها. و أن المرحلة الثانية المتعلقة بدراسة التكوين، أي ربط العمل بالبنى الفكرية الموجودة خارجه، أي تفسير هذا العمل)) (3).

يتضح مما سبق أن لحمداني حميد (4)، تمثل مسألة المفهوم (البنوية التكوينية) تمثلا ينسجم مع التوجهات النظرية التي أرساها غولدمان لمنهجه، فلم يتصوره على أنه جمع بين المنهج البنوي الشكلي والمنهج الاجتماعي الجدلي كما رأينا عند محمد بنيس، فهو ((لا ينحصر في ربط البنية الفنية ببنية أوسع، هي البنية الأيديولوجية والاجتماعية، ولكنه يقتضي أيضا رصد هذه العلاقة في حالة من الحركة المستمرة للتاريخ، ولا يتم تحقيق هذا العمل الأخير إلا في ضوء تعرف الناقد على العوامل السلبية والعوامل الإيجابية التي تشكل العلاقة الجدلية بينهما ديناميكية الحركة التاريخية نفسها)) (5).

مثل هذه الرؤية لمفهوم التكوين وتعمق تكشف عن اطلاع واسع وتصور شامل للمنهج البنوي التكويني في أصوله ومرجعياته الغربية فلا يقتنع لحمداني حميد بوجود أتمثال بين الإبداع والواقع لتحقيق صفة التكوين التي لا ترصد إلا في الحركة المستمرة للتاريخ أي من خلال تفاعل وديناميكية الحركة التاريخية.

واستعمل باحثون آخرون مصطلح 'البنوية التوليدية' ومنهم سمير سعيد حجازي، والباحثان اللبنانيان رفيق رضا صيداوي ويمنى العيد، ومن مصر مدحت الجيار. وقد إبان رفيق رضا صيداوي عن استعماله للمصطلح البنوي التوليدي حين قال: ((شكل المنهج البنوي التوليدي 'Méthode Structurale Génétique' القاعدة الأساسية التي تحدت بموجبها منهجية البحث. ومثلت آراء غولدمان أحد أبرز ممثلي المنهج التوليدي وهو أحد المنظرين لسوسولوجيا النص الروائي، نقطة الانطلاق الأساسية للبحث)) (6).

يستفاد مما تم استقراؤه في أدبيات الباحث أن مصطلح 'التوليد' الذي استعمله يتضمن التصور المنهجي الذي حدد في مرجعيات غولدمان النظرية، وقد علل الباحث لاستخدامه لهذا المصطلح قائلا: ((على الرغم من شيوع ترجمة المصطلح الأجنبي 'Structuralisme Génétique' بـ 'البنوية التكوينية' نظرا لارتباط بالتكوين الجنيني الثوارث، إلا أنني أتر أن استخدام مصطلح 'البنوية التوليدية' الذي سبق لعدد من كبار النقاد العرب أن استخدموه، مثل صلاح فضل وجابر عصفور)) (7).

(1) لحمداني حميد، النقد الروائي والأيديولوجيا: 68

(2) م. ص: 18-19

(3) م. ص: 18 / 19

(4) وفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 38

(5) م. ص: 38

(1) م. ص، راجع الفصول الثالث والرابع والخامس من الكتاب

(2) الطاهر ليب، سوسولوجيا النزل العربي (الشعر العلوي نموذجاً)، ترجمة مصطفى المناوي: 7



وعما يمكن الاطمئنان إليه أن رفیق رضا صيداوي تمثل الأصول النظرية للبنىوية التكوينية التي حددها غولدمان ((فهم النص الأدبي 'Comprehension' يندو مرتبطا بتناسقه وقاسمه، أي انطلاقا من لغته الخاصة التي تسمح بالبحث عن البنية الإجمالية للنص الأدبي بوصفها بنية دالة. أما التفسير 'Explication' فيندو بحثا عن ذات فردية أو جماعية تنهض البنية عليها))...<sup>(1)</sup>

وإذا كان الباحث رفیق صيداوي قد كشف بوضوح عن مفهومه للمصطلح التوليد، وهو كما رأيناه ينسجم مع التوجهات المنهجية الغولدمانية. فإن صلاح فضل وظف مصطلح البنىوية التوليدية دون أن يوضح مفهومه للتوليد، وجاء ذلك في سياق حديثه عن المناهج النقدية حيث قال: ((أشير... إلى بعض الدراسات التطبيقية في الثقافة العربية التي استخدمت منهج التوليدية في تحليل ظواهر الأدب العربي))<sup>(2)</sup>، وبقي في تقديرنا، مفهوم المنهج التوليدي مغلطا، دون أن يحظ بتفسير منهج يوضح الرؤية المنهجية للناقد.

واستخدم سمير سعيد حجازي نفس مصطلح البنىوية التوليدية واكتفى بالقول بأن ترجمة المصطلح غامضة لا تؤدي المعنى المقصود في اللغة الأصل، دون أن يوضح ذلك، ولم يتجاوز حدود هذه الملاحظة البسيطة التي جاء فيها أن ((البنىوية التوليدية، وهي ترجمة حرفية وغامضة ولا تؤدي المعنى المقصود به في اللغة الفرنسية أو في النظرية النقدية))<sup>(3)</sup>. وإذا كان المصطلح المترجم غامضا، على حد قول سمير حجازي، فما هو المفهوم الذي أسماه الباحث للمصطلح؟ حيث ألقى تبعات كل ذلك على الترجمة الغامضة.

ويبرز استعمال آخر للمفهوم عند مدحت الجبار، حيث يحصره في الإطار المنهجي لجلدية الفهم والتفسير دون أن يبين طبيعة العلاقة التي تربط الداخل بالخارج، ثم إن الباحث يطرح إشكالا آخر وهو اعتبار البنىوية التوليدية نظرية ومنهجيا دون أن يوضح الفرق بينهما، وهذا ما يستوحى من القول الآتي: إن ((دراسة البنىوية التوليدية كنظرية تعطي لنا منهجا لدراسة النص الأدبي من خلال وجهتين: الأولى داخلية تراعي العلاقات والأنظمة والعلاقات في النص الأدبي. والثانية خارجية تدرس علاقة هذه البنية كلها بالأنظمة الاجتماعية والنفسية التي تولد عنها النص الأدبي، وبذلك تمثل البنىوية التوليدية عيوب التركيز على مفهوم الانعكاس الآلي كما تتلافى عيوب النظريات الشكلية التي تفصل النص عن سياقاته الاجتماعية والنفسية))<sup>(4)</sup>.

(1) رفیق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 40

(2) صلاح فضل، مناخ النقد المعاصر: 59

(3) سمير سعيد حجازي، النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة: 51

(4) مدحت الجبار، النص الأدبي من منظور اجتماعي: 55

أما المصطلح الثالث البنىوية التركيبية فقد استعمله الناقد السوري جمال شحيد وقد خصص دراسة كاملة لهذا المنهج. وعما يتبين من القراءة للمقاربة أن الناقد ناوب بين المصطلحين (التكوينية) و(التركيبية)، فلم يلزم نفسه باستعمال مصطلح واحد أو على الأقل يوضح موقفه من توظيف المصطلح. فالدراسة جات موسومة بـ البنىوية التركيبية في حين فإننا نجد في ثابا التحليل هيمنة مصطلح ((البنىوية التكوينية) التي تبلورت بشكل أساسي على يد لوسيان غولدمان، تحاول أن تحلل البنية الداخلية لنص من النصوص وابطلة إياه بحركة التاريخ الاجتماعي الذي ظهر فيه))<sup>(1)</sup>. ومن الدلائل المؤكدة على ذلك، أن جمال شحيد عنوانه الفصل السادس من الكتاب البنىوية التكوينية. والشاهد هنا أن جمال شحيد وظف مصطلحين يدلان على مفهوم واحد، وهو مفهوم يلتقي في منظوره مع المفهوم الذي حدده غولدمان، لكن الناقد بقي مترددا في قضية استعمال المصطلح، علما بأنه دراسته للمنهج كانت في لغته الأصلية (الفرنسية).

وعلى كل فإننا يمكن أن نتخطى هذه الإشكالية ما دام الباحث قد مثل الطرح النظري الغولدماني وأدرك أبعاده المنهجية بوصف المنهج التكويني رؤية نقدية شاملة وليس مجرد تركيب أو تلفيق، وهذا ما اقتننا به. فالبنىوية ((تكوينية أو توليدية لا يد قبل كل شيء من التنويه بأن التكوين أو التوليد هذا لا يتضمن أي بعد زمني يعيد الشيء المدروس إلى تاريخ ولادته ونشأته. فالبعد الزمني في هذا الشأن ثانوي جدا... ويهدف هذا المصطلح، إن أخذ من منظور غولدمان، إلى إقامة توازن بين العالم الخارجي (...) والعالم الداخلي (...). إن هذا التوازن يتبدل من مجتمع إلى آخر ومن حقبة زمنية إلى أخرى))<sup>(2)</sup>.

في هذا السياق التحليلي أشار الباحث جمال شحيد<sup>(3)</sup> أن غولدمان نفسه لم يكن راضيا على استعماله لمصطلح البنية لما يوحى به من جمود وثبات، وهو يريد من منهجه أن يكون ديناميكيا متجددا وهذا ما لم يذود مصطلح البنية. فقد ((كان يخشى (أي غولدمان) السكون والثبات والجمود الذي يمكن أن تعنيه هذه الكلمة، ولذا فإن غولدمان يفكر في بنية دينامية متجددة دوما تلغي المعنى السلبي الذي كان يخشاه في البنية))<sup>(4)</sup>. والباحث هنا يستند إلى نص لـ غولدمان يرتكز على أحد الضوابط الأساسية في المنهج البنىوي التكويني يقول فيه إن ((دراسة مجموعة من الأعمال البشرية وفهمها يفترض أن ندرسها دائما من زاويتين

(1) جمال شحيد، البنىوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان: 9

(2) م. س: 77 / 78

(3)

(4) في دراسة له الموسومة: في البنىوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان وقد تناول فيها دراسة تحليلية للبنىوية التكوينية من خلال المؤلفات النظرية لـ غولدمان وقد قسمه قسمين، أطلق على الأول منه عنوان من الجزئيات إلى النظرة الشمولية تناول فيه ستة فصول مست الأصول النظرية للمنهج. أم القسم الثاني فتعنته نصوص مختارة من أعماله وكان دراسة تطبيقية لنصوص غولدمان النقدية ولمنهجه من خلال كتابه الإله الخفي. وأهم ما في كتاب جمال شحيد قائمة مفصلة وشاملة لمصادر الدراسة في اللغة الفرنسية، وفي اللغة العربية.

(3) م. س: 85



متكاملتين، تركيب البنية الذي يهدف إلى إيجاد بنية جديدة وتفكيك البنى القديمة التي تحققت في الماضي والتي كانت تصبو إليها المجموعة الاجتماعية نفسها قبل ذلك بقليل<sup>(1)</sup>.

هناك استعمال رابع للمصطلح ورد تحت اسم ألبنيوية الدينامية وهو استعمال محدود جداً لم يعرف انتشاراً في الأوساط النقدية العربية. ويبدو أن سمير حجازي قد استوحى هذا المصطلح من دراسة جمال شحيد وهو المصطلح الذي ترجمه عن غولدمان<sup>(2)</sup>، ويقول عن هذا الاستعمال ((إن الترجمة لمصطلح Structuralisme Génétique هو ألبنيوية الدينامية وليس ألبنيوية التوليدية كما هو شائع في خصوص النقد العربي، ذلك أن بعض الحواجز اللغوية التي تحول بين القارئ وبين الوصول إلى الدلالة العامة للنص الذي يحتاج إلى البحث في دقة مفاهيمه المعرفية كيلا يقع القارئ في دائرة التخطي والتشتت))<sup>(3)</sup>. غير أن الباحث لم يكشف عن هذه الحواجز التي حالت بين القارئ والدلالة، كما أنه لم يبين المراجع التي استوحى منها المفهوم والمصطلح، ولا عن دلالة الحقيقة وعلاقتها بالرؤية العامة للفلسفة التكوينية. ومن المؤكد أن الناقد قد استفاد استفادة ملحوظة من دراسة جمال شحيد، وغير مباشرة من دراسات وأبحاث غولدمان دون أن يشير إلى ذلك.

نخلص من هذا التحليل إلى أن الدراسات النقدية العربية التي اعتمدت البنيوية التكوينية بوصفها مقاربات نقدية حديثة لم تستقر عند مفهوم واحد لمصطلح Structuralisme Génétique وبنت أن النقاد والباحثين العرب وظفوا أربعة مصطلحات، منها ما هو شائع في المقاربات النقدية كمصطلحي التكوين والتوليد ومنها من لم يعرف استعمالاً شائعاً مثل مصطلحي التركيب والدينامية. ويبدو أن سبب هذه المفارقة يرجع في الأساس إلى التباين الذي عرفه قراءات النقاد والباحثين للأصول والمرجعيات الأساسية للبنيوية التكوينية، الأمر الذي لم يمكن للبعض منهم من القبض على فكرة البنية المكونة. ومن هنا يمكن اختزال مواقف النقاد إزاء استعمال المصطلح التكويني في موقفين:

(1) Lucien Goldmann, Structuralisme Génétique en sociologie de la littérature, dans, Le structuralisme Génétique, l'œuvre et l'influence de Lucien Goldmann: 27 ((...Si la structure se définit par opposition au désordre, la structuration se définit moins par opposition que par complémentarité à la destruction, ce qui nous donne une image plus exacte mais particulièrement difficile à développer. En effet, étudier et comprendre un ensemble de faits humains suppose toujours qu'on les étudie sous deux angles complémentaires, en tant que processus de structuration orientés vers une structure nouvelle, et en tant que processus de destruction des anciennes structures déjà réalisées ou vers lesquelles tendait le même groupe social peu de temps auparavant)): 27

(2) Voir, Lucien Goldmann, Structuralisme Génétique en Sociologie de la littérature, dans, le structuralisme Génétique, l'œuvre et l'influence de Lucien Goldmann: 26-27

(3) سمير سعيد حجازي، النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة: 51

موقف: لم يراع في تصوره الخلفية الحفية المكونة للإبداع وبالتالي لم يتصور المنهج على أنه: (تكوين - بنية)، إذ لم يحاول البحث عن بنى و بذوره المكونة لأصول المنهج التكويني وتمثلوه على أنه نوع من الجمع والتركيب بين البنيوية الشكلية وبين المنهج الاجتماعي الجدلي، وإن كانت هذه قراءة من القراءات التكوينية العربية، إلا أنها تبقى بعيدة عن التصور النظري لأصول البنيوية التكوينية التي ترجع في أصولها الكبرى إلى فلسفتين: مثالية ووضعية، ومنهما تفرعت المناهج.

وقد نتج عن هذا الفهم المرتبك انحراف في قراءة وتطبيق المصطلحات وآليات المنهج البنيوي التكويني، مما أدى إلى قراءة مزدوجة للعمل الإبداعي (شكلية واجتماعية)، لا قراءة وفق منهج ذي رؤية شمولية، ومن نتائج هذه القراءة تمثل البنيات العميقة الدالة على أنها انعكاس آلي للواقع، كما يتوضح في الجزئية الثانية. وهذه رؤية نقدية لا تقبل بها البنيوية التكوينية التي تقول بتماثل البنيات. فالفصل بين الفهم والتفسير، أو بين المكون الباني وبنية السطحية أدى إلى التلقيح المنهجي الذي قد لا يساعد على إقامة مبدأ التماثل الباني كما يقر بذلك أعلام المنهج البنيوي التكويني. وما يلاحظ أن الباحثين الذين يمثلون هذا الانحياز لم يتمكنوا من تعميق قراءاتهم في المنهج، وفي أصوله ومرجعياته النظرية والتطبيقية.

أما الفريق الثاني: يمثل الباحثون الذين تمثلوا المصطلح ألبنيوية التكوينية في أصوله ومرجعياته الفكرية والنقدية بغض النظر عن المصطلح المستعمل. وقد تمثل هذا الفريق مدلول المصطلح على أنه يتصل بجانبين، جانب الفهم وفيه تتم قراءة البنية العميقة الدالة والتعرف على مكوناتها الدلالية على أن تعبر عن رؤية المبدع للعالم، وهي رؤية الزمرة أو الجماعة التي ينتمي إليها المبدع، أما الجانب الثاني فيخص تفسير البنية، وهي المرحلة التي يتم فيها البحث عن الجينات الأصلية للإبداع أي البحث عن مكوناته في الواقع الاجتماعي والتاريخي والثقافي... ومثل هذا التصور للمصطلح ومضمونه هو الذي دعا إلى قراءة البنيات عن طريق التماثل والتناظر لتحديد رؤية المبدع للعالم.

### ثالثاً: بين الانعكاس والتماثل

أشرت في الجزئية السابقة إلى أن عدم استقرار الباحثين عند استعمال مصطلح واحد يضبط بدقة المفهوم ألبنيوية التكوينية، ناتج عن غياب المساواة عن الخلفية الحفية المكونة للإبداع مما أدى إلى عدم التوظيف الدقيق للمصطلح الذي يعكس فكرة التكوين، ومن هنا كان الاختلال في التصور العام للمنهج ولجهازه المفاهيمي، ولأدواته الإجرائية الكفيلة بمقاربة موضوعية، الكاشفة عن المكون الباني للعمل



الإبداعي أو الفكري. وفي هذه الجزئية سنحاول الوقوف عند مصطلحي التماثل والانعكاس<sup>(\*)</sup> باعتبارهما مصطلحين تأثر مفهومهما بالتصور السابق لمفهوم التكوين الذي تم استقراؤه في القراءات السابقة. وقبل مناقشة هذه المسألة المنهجية رأيت من الضروري أن أقف عند هذا الموضوع في أصوله النظرية لأننا نحتاج من تقسيم استعمال مصطلحي التماثل والانعكاس في القراءات النقدية التي تبنت المشروع التكويني.

إن ما يميز البنية التكوينية عن النهج الاجتماعي استعمالها لمفهوم التماثل بدل مفهوم الانعكاس<sup>(1)</sup>، أي التماثل بين الإبداع الأدبي والواقع الاجتماعي والتاريخي الذي يؤسس صفة التكوين للمنتج، وإن كان التماثل في أصله لا يخرج عن مفهوم الانعكاس.

إن التماثل<sup>(2)</sup> في المفهوم البنيوي التكويني ليس رديفاً لمفهوم الانعكاس<sup>(3)</sup> الألي، ولا يعنيه على الإطلاق، ذلك أن الصلة بين العمل الإبداعي والواقع قائمة على أساس قانون جدلي، وهذا هو جوهر المنهج فـ ((لن نقبل التعامل مع العمل الأدبي على أنه انعكاس للعالم الاجتماعي، وسنوضح بأن الصلة التي يقيمها العمل مع الواقع هي من قبيل القانون الجدلي، ومن قبيل جدلية على الإطلاق، ذلك أن الصلة بين العمل الإبداعي والواقع قائمة على أساس قانون جدلي، وهذا هو جوهر المنهج فـ)) ((لن نقبل التعامل مع

<sup>(\*)</sup> نظرية الانعكاس: Théorie du reflet: استندت هذه النظرية في تفسير الأدب نشأة ومعية ووظيفة إلى الفلسفة الواقعية المادية، التي ترى الوجود الاجتماعي أسبق في الظهور من وجود الوعي، بل أن أشكال الوجود الاجتماعي هي التي تحدد أشكال الوعي. وحاولت هذه النظرية أن تفسر وتعلل الظاهرة الأدبية باعتبارها جزءاً من الظاهرة الثقافية عامة. وتذهب الفلسفة الواقعية المادية أن الواقع المادي (البناء التحتي) تولد وعياً محدداً لهذا الوعي يفسم الثقافة والفلسفة والقوانين والمساكن والفكر والفن (البناء الفوقي)، وترى هذه الفلسفة أن أي تغير في البناء الاقتصادي والاجتماعي يؤدي إلى تغير في شكل الوعي أو مجمل البناء الفوقي. غير أن العلاقة بين البنايين علاقة جدلية. وكل تغير في علاقات الإنتاج يتسبب بالضرورة تغيراً في الرؤية لمفهوم المجتمع والإنسان واللغة والأدب... وهو ما يؤدي بالضرورة إلى تغير في الأشكال الأدبية من حيث الموضوعات والأساليب والمهات، وهذا يعني أن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي.

<sup>(1)</sup> التماثل Homologie: إن مفهوم التماثل أو التشابه من المفاهيم اللغوية التي جاءت بها البنية التكوينية من أجل إلغاء الضرر على الصلة الخفية بين العمل الأدبي والبنية المادية الكبرى، وهو ليس من وضع غولدمان وحده، فقد سبق أن تحدث في ذلك لوكاتش، وجان ياجي، فوسم الأول في شرح الجانب الفلسفي لهذا المفهوم، في حين أن الثاني توسع في شرح الجانب الأنتروبولوجي. ويمكن غولدمان من الإسكاف بالطابع الجدلي للتناظر الذي ينشأ على توافق الوعي الفردي مع الوعي الجمعي. وبهذه الطريقة فقط يمكن للتناظر أن يقيم الدليل على ظهور الواقعية في النص الأدبي، تلك الواقعية التي تستند إلى العلاقة الحميمية بين النص والقيم التاريخية التي لا يمكن أن تتجلى فيه إلا عن طريق التناظر كما يستحيل تبينها من غير هذه الطريقة في التحليل. ومن استخدم هذا المصطلح روسي لاندي Rossi Landi أحد السيميولوجيين، الذي استخدمه في وصف العلاقة بين الإنتاج النقوي والإنتاج المادي، وهو مدين لغولدمان في استخدام هذا المفهوم. ويؤي المصطلح بغير مشكلة العلاقة بين الوعي الجسمي لطبقة أو أكثر من طبقات المجتمع مع البناء التحليلي للعمل الأدبي.

العمل الأدبي على أنه انعكاس للعالم الاجتماعي، وسنوضح بأن الصلة التي يقيمها العمل مع الواقع هي من قبيل القانون الجدلي، ومن قبيل جدلية تلعب فيها دورها الحرية الإبداعية<sup>(4)</sup>)).

أكد ك. غولدمان على هذا المبدأ في أبحاثه السوسيولوجية والنقدية، وبين أن العلاقة بين الأعمال الإبداعية والواقع الاجتماعي التاريخي تقوم على أساس التماثل، و((أن هذه الإبداعات يمكن أن تنال بسهولة أكثر كدراسة ببنوية من الحقيقة التاريخية التي تربط بينها، والتي تعد - أي الإبداعات - جزءاً منها. وأعي أيضاً، أن تظهير علاقة هذه الإبداعات الثقافية مع بعض الحقائق الاجتماعية والتاريخية يشكل بمجرده توكوها، مؤشرات ثينة تحصر العناصر البناية لهذه الحقائق<sup>(2)</sup>)).

وقد أشاد جاك دوبوا بصراحة منهج غولدمان ودقته، حيثما أشار إلى فكرة مركزية فحواها أن العمل الإبداعي تماثل مع الفئات الاجتماعية، وأن مهمة عالم اجتماع الأدب تنهض أساساً للبحث عن طبيعة هذا التماثل أي البحث عن الفئات الاجتماعية الحقيقية المبدعة، ويمكن هذا البعد الباحث، لاحقاً، من تحديد رؤية العالم للجماة المبدعة والتي صاغها المبدع (الفرد) بالبنية عنها، هذه هي الحقيقة التي يتأسس عليها منهج غولدمان. إنه أفضل استحقاق له كما يقول جاك دوبوا ((هو بدن شك أنه يطور منهجاً دقيقاً، وهو المنهج الذي تصدره مقولات كبرى كمقولة 'الكلمة' ومقولة 'البنية الدلالية' المأخوذتان من استيعاب جورج لوكاتش G. Lukacs، والفكرة الأساسية في البنية التكوينية تقتضي بأن تكون الفئات الاجتماعية المبدعة الحقيقية للإبداع، وعالم اجتماع الأدب ينطلق إذن للبحث عن تماثل البنية بين أيديولوجية الفئة الاجتماعية، فكر العمل الأدبي، ويستعمل غولدمان لهذه الغاية مفهوم 'رؤية العالم'<sup>(3)</sup>)).

ولتبرير مشروعية التماثل يؤكد يون إسكادي Ion Pascadi فرضية هامة تبينها البنية التكوينية وهي أن الأعمال الإبداعية من إنتاج المجموعات الاجتماعية وليس الأفراد، إن هذا المنظور لرؤية الإبداع هو الذي حدا بالبنوية التكوينية أن تحصر مفهوم التماثل الذي قدم من أجله يون إسكادي التدقيقات التالية:

1- ((ليست... البنايات الذهنية ظواهر فردية بل ظواهر اجتماعية، ولا تتعلق بالمستوى المفهومي، أو المضموني، أو النوايا الشعورية، ولا تتعلق بأيديولوجيا المبدع، بل تتعلق بما يحس<sup>(4)</sup>)).

(1) جاك دوبوا، نحو نقد أدبي سوسيولوجي، ترجمة قمرى بشير، ضمن البنية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جماعي، 72

(2) جاك دوبوا، نحو نقد أدبي سوسيولوجي، ترجمة قمرى بشير، ضمن البنية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جماعي، 75  
(3) يون إسكادي، البنية التكوينية ولوسيان غولدمان، ترجمة محمد سيلان، ضمن البنية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جماعي، 45  
(4) L. Goldmann, Marxisme et sciences humaines: 85



2- ((إن التناظر بين بنية وعي المجموعة الاجتماعية وبنية عالم التاج ليس تناظرا في متهى الصرامة، إذ يمكن أن يكون أحيانا مجرد علاقة غير دالة))<sup>(1)</sup>

3- ((إن البنيات الذهبية... هي بنيات تمثل عمليات غير واعية يمكن مقارنتها، في معنى من المعاني، بالبنيات العقلية والعصية التي تحدد السمة الخاصة لحركاتنا وإشارتنا))<sup>(2)</sup>

ويذهب سامي ناير Sami Nair أن الفكرة الأساسية المؤسسة، عند غولدمان، لتماثل البنية كانت بالدرجة الأولى محددة على مستوى الشكل باعتباره تمثيلا مجسدا (بكسر السين) لمضمون البنية الدالة<sup>(3)</sup>. والفكرة نفسها كما يرى سامي ناير، لها أصول ومرجعيات في الفكر الفلسفي الميجلي، ومن أطروحة هذا الأخير صاغ 'غولدمان' مقولة التناظر البنائي 'Homologie des structures'. فـ ((مهمة الفن تتمثل في جعل الفكرة قابلة لتأملنا في صبغة محسوسة... وإن هذا التماثل يستمد قيمته وشرعيته من تراسل الفكرة وشكلها... مما يجعل الاتحاد قائم بين الفكرة والشكل))<sup>(4)</sup>

يميز ك. غولدمان 'بدقة الفرق الذي يفصل بين سوسولوجيا المضامين والسوسولوجيا الأدبية (البنائية)، فالأولى ترى العمل الإبداعي على أنه انعكاس للحياة المادية، و((بهذا المنظور يصبح شكلا أي الإبداع) أيديولوجيا يعود بطريقة تبسطة إلى الأيديولوجيا. فالموضوع الأدبي وشكله ما هو إلا انعكاس أيديولوجي للموقع الطبقي للكاتب))<sup>(5)</sup>

استبعد غولدمان مفهوم الانعكاس عن السوسولوجيا البنائية، وأكد أن سوسولوجيا المضامين ترى في العمل انعكاسا للوعي الجماعي، والثانية (أي البنائية) ترى في العمل على أنه واحد من العناصر المشكلة والأكثر أهمية من ذلك، يسمح لأعضاء الزمرة بتكوين وعي فيما يفكرون، ويمحسون ويفعلون دون أن يعرفوا دلالة ذلك ومن هنا نفهم لماذا تصبح سوسولوجيا المضامين أكثر فعالية عند ما تدرس أعمالا متوسطة ذات مستوى متوسط، خلافا لسوسولوجيا الأدبية البنائية التكوينية التي تبرز أكثر إجرائية عند دراستها لروائع أدبية عالمية<sup>(6)</sup>

(1) يون إسكادي، البنية التكوينية ولوسيان غولدمان: 45

(2) م. من: 45

(3) Sami Nair, Forme et Sujet dans la création culturelle. dans le structuralisme Génétique, l'œuvre et l'influence de Lucien Goldmann: 44

(4) Hegel, Esthétique, Sami Nair, Forme et sujet dans la création culturelle, dans le structuralisme Génétique, L'œuvre et l'influence de Lucien Goldmann: 45

(5) عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا: 92-93

(6) Lucien Goldmann, Pour une sociologie du roman: 347

ولو تعمقنا جيدا في مفهوم التماثل كما وعاه غولدمان لوجدنا له مرجعية في فلسفة أرسطو وبالضبط في مفهوم المحاكاة الذي يعد الأصل الذي يرد الفنون إلى نشأتها. ((ويبدو أن الشعر نشأ عن سبين، كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعدادا للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية، كما أن الناس يحدون لذة في المحاكاة))<sup>(1)</sup>. ويرفض بول ريكور أن تكون المحاكاة مجرد نقل أو نسخ حرفي للواقع أو للطبيعة، بل تتجاوز سطح الأشياء إلى عمقها لتشكل عالما وديابورا أي عالما فنيا، وفي هذا الصدد يقول: ((إذا تمادينا في ترجمة 'ميمزيس' Mimésis بمحاكاة توجب علينا أن نفهم من ذلك كل ما يخالف واقعا موجودا مسبقا والحديث عن تقليد خلاق. وأما إذا ترجمنا اللفظة بتثليل تعين علينا ألا نعي بذلك نوعا من الحضور المزدوج على نحو ما نتصوره من المحاكاة الأفلاطونية وإنما قطعة تشرع فضاء الخيال. فصانع الكلمات لا يتج أشياء وإنما أشياء أشياء. إنه يتقرب ما يشبه. وبهذا المعنى يكون المصطلح الأرسطي راية هذا الانفصال الذي يؤسس أدبية الأثر يجب العبارة المستخدمة عندنا اليوم))<sup>(2)</sup>

إن مفهوم التماثل كما ورد عند غولدمان يتماهى ومفهوم المحاكاة كما جاء عند أرسطو، ((ولم يشأ غولدمان أن يعود بالعمل الأدبي إلى فكرة المحاكاة من خلال حديثه على مفهوم التناظر))<sup>(3)</sup>. ومن هنا فإن مفهوم المحاكاة في نظر أرسطو لا يعني التطبيق الحرفي بين الإبداع الأدبي وبين الحقائق التاريخية والاجتماعية، إنما يعني ما هو عام أو كوني، ما يمكن أن يقع وليس الذي وقع. يقول أرسطو في سياق حديثه عن الصراع المتعل بين الشعر والفلسفة ((وظاهر مما قبل أن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه ما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة، فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يروونه منظوم أو منثور (...)) بل هما يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه. ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ لأن الشعر أميل إلى قول الكلبيات، على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات))<sup>(4)</sup>

يكشف نجون ميشال بالمى - في دراسة له خصصها للفكر البنائي الغولدماني - عن أربعة ضوابط إجرائية للمنهج البنوي التكويني أعرضها اثنين منها مختصرة نظرا لأهميتهما على النحو الآتي:

1- إن العمل الإبداعي ليس مجرد انعكاس بسيط لوعي جماعي... لكنه بلوغ مستوى متقدم من الانسجام خاص بوعي جماعة أو أخرى.

(1) فن الشعر، ترجمة: ع. بدوي: 12

(2) PAUL RICOEUR Temps et Récit: 783 نقل عن م. من: 63

(3) جون هال، وليام بويلور، وليامز شومان، مقالات ضد البنية، ترجمة إبراهيم خليل: 48

(4) أرسطو طاليس في الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي: 103



2- إن العلاقة بين الفكر الجماعي والإبداعات الفردية الكبرى أدبية، فلسفية، أو دينية لا تكمن في هو المضمون، ولكنها في انسجام متقدم في تناظر بنياني الذي تتجسد من خلاله المضامين الخيالية التي تتميز عن الوعي الجماعي<sup>(1)</sup>.

إن التماثل البنائي 'homologie des structures' بوصفه آلية إجرائية تسمح بتأسيس مبدأ التكوين بين البنى الذهنية الخارجة عن النص، وبين بنى النص نفسه ومن هنا تخرج البنية من طور الفهم إلى طور التفسير، وهذا ما لم يسعف نظرية الانعكاس<sup>(2)</sup> (الآلي) أن تحققه في سوسيولوجيا المضامين. ((فالعلاقة بين بنية الوعي لزمرة اجتماعية وبين الكون الإبداعي تشكل في أحسن الأحوال تناظرا Homologie أكثر أو أقل صرامة أو علاقة بسيطة دالة))<sup>(2)</sup>، معنى هذا أن التماثل أو التناظر يبقى هو المعيار الوحيد الذي يمكن الناقد - في ضوء المنهج البنوي التكويني - من تبيين العلاقة القائمة بين الزمرة الاجتماعية، بما في ذلك البنية الذهنية، أو المكون الباني، علاقة قد تقوى أو تضعف لكنها تبقى علاقة يحكمها التماثل البنائي فيعطيه مفهومها ودلالاتها. ومن هنا يتبادر إلى الذهن السؤال الأساسي التالي: كيف تعاملت المقاربات النقدية العربية مع مفهوم التماثل؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تقودنا إلى استقراء المفهوم على مستويين: نظري وتطبيقي.

على المستوى الأول: فإن الدراسات النقدية التي تناولت المفهوم (التماثل) تحسب قليلة، ويمكن حصرها في دراستين اثنتين، الأولى لجمال شحيد المعنونة في البنية التركيبية والثانية فهي لحميماني حيد<sup>(3)</sup> النقد الروائي والأيدولوجيا.

وظف الباحث جمال شحيد مصطلح التناظر كرديف للتماثل في سياقات متعددة، منها سياق البنية الدلالية<sup>(3)</sup> أي البنية العميقة الدالة، واعتبره مرتكزا إجرائيا أساسيا في المنهج التكويني، فعبه يتحقق البعد التكويني بين مختلف البنى ((فالهم... أن تناظر بنية العالم الخيالي الذي ترسمه هذه القصة أو الرواية الخرافية مع البنية الذهنية لهذه المجموعة البشرية))<sup>(4)</sup>.

إن تصور الناقد لمفهوم التناظر (التماثل)، يستند أساسا على تصور غولدمان الذي استوحاه من أبحاثه ودراساته المشار إليها في ثانيا البحث. فالتماثل بوصفه مفهوما إجرائيا لا تكمن أهميته في تحقيق البعد

التكويني للمنهج فحسب، إنما يخلص الباحث الأدبي ((من مقولة التأثير والتأثر التي انتشرت في النقد الأدبي الفرنسي التقليدي على يد ممثلي الأدب المقارن... ذلك أن التأثير والتأثر لا يؤديان إلى النتيجة الإيجابية))<sup>(1)</sup>.

أما الباحث المغربي لحميماني حيد فقد تعرض لمفهوم الانعكاس والتماثل مركزا على النتائج التي توصل إليها كوكاتش في كتابه (بلزاك والواقعية الفرنسية) حيث أبان عن الغموض والإبهام لنظرية الانعكاس الآلي باعتبار نتائجها في حاجة أكيدة إلى مراجعة، ((ولهذا السبب فإن كوكاتش كان من أوائل من نبهوا بشكل واضح إلى ضرورة احتياط الناقد من الوقوع في الخطأ الفادح الذي ينشأ عن النظرة الميكانيكية في تفسير أعمال الروائيين، اعتمادا على انتماءاتهم الاجتماعية، أو اعتمادا على معتقداتهم التي يعلنون عنها بشكل مباشر))<sup>(2)</sup>.

إن نظرية الانعكاس فقدت هيبتها وهيمنتها في الساحة النقدية الغربية في القرن الماضي، وثبت أن اعتمادها على تفسير الإبداع لم يعد له ذلك الدور الريادي الذي كانت تحتله في المنهج الاجتماعي الجدلي. وقد أكد بليخانوف على هذا المنظور الجديد فقال: ((إن القول بأن الفن وكذلك الأدب انعكاس للحياة، لا يعدو الإفصاح عن فكرة هي على صحتها في غاية الإبهام))<sup>(3)</sup>.

ومن غير أدنى شك فإن الهزة العنيفة التي عرفتها نظرية الانعكاس الآلي، أدت إلى بروز كثير من المفاهيم والمصطلحات أخذت على عاتقها المشروع الجديد لتفسير الإبداع، لأنه لا يمكن الاعتماد على أدوات إجرائية لتأويل الأعمال الإبداعية، ثبت عدم جدواها. ((إن إدراك التفاوت الذي يحدث أحيانا بين أيديولوجيا الكاتب ورويته الإبداعية، يؤكد أن كوكاتش قد أخذ في وضع النقد الجدلي على الطريق الاجتماعي. وهذا يعني أنه بدأ يميز بشكل لا جدال فيه بين طبيعة الإبداع -...- وبين التصريحات الأيدولوجية التي يعلن عنها الكاتب في صحوته اليومية))<sup>(4)</sup>.

وهكذا ومع الصياغة التامة للمنظومة المفاهيمية للمنهج البنوي التكويني عند غولدمان الذي كان له الفصل في إعادة تنظيم أفكار كوكاتش. فتجاوز المنهج الجدلي حينما أشار أن ((النص الروائي لا يطابق الواقع، ولكنه فقط يمكن أن يماثل بنية أحد التصورات الموجودة عن العالم في الواقع الثقافي والفكري))<sup>(5)</sup>.

وكما سبقت الإشارة في الجزئية السابقة فإن عدم استقرار الباحثين العرب عند مفهوم دقيق للمنهج التكويني كان له تأثيره السلبي على التصور العام للمقاربة العربية، وعلى مفاهيمه وأدواته الإجرائية

(1) جمال شحيد، في البنية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان: 83

(2) لحميماني حيد، النقد الروائي والأيدولوجيا، 62-63

(3) بليخانوف، الفن والتصور المادي للتاريخ، نقلا، لحميماني حيد، النقد الروائي والأيدولوجيا: 63

(4) م. س: 63

(1) Jean Michel Palmier, Goldmann Vivant, dans Esthétique et marxisme, 136, Ed, 10/18

(2) Ibid. 0/18

(3) جمال شحيد، في البنية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان: 80

(4) م. س: 83



الكفيلة بمقاربة وجيهة تنظر إلى العمل الإبداعي من رؤية شعولية. ومن هذا المنطلق فقد استخلصت أن الدراسات النقدية العربية اتخذت مجالين إزاء تعاملها مع مفهوم التماثل، وهما مرتبطان أساسا بالتصورات الثابتة لمفهوم التكوين الذي طرحناه في الجزئية السابقة.

احتفظ أصحاب المجال الأول بمفهوم الانعكاس الألي، ويمثل هذا المجال عدد من الباحثين والنقاد العرب أذكر منهم محمد بنيس<sup>(1)</sup> ومضى العيد<sup>(2)</sup> ومحدث الجبار<sup>(3)</sup>. فبالنسبة لمحمد بنيس فقد بين في مقدمته المنهجية على هيئة المنظور الاجتماعي الجدلي على تصوره المنهجي بدل المنظور البنيوي التكويني الذي صرح بتبنيه، وتظهر ذلك على مستوى المبادئ والمفاهيم، والأدوات الإجرائية. وهذه ملاحظة يمكن معابقتها بسهولة كبيرة في بيانه المنهجي، وأكد عليها محمد خرماش<sup>(4)</sup> في قوله: ((والذي يبدو أن بنيس في فهمه للبنيوية التكوينية مازال متأثرا بمفاهيم الواقعية الجدلية وهو لذلك يعد تعامل الشعراء مع الواقع مسؤولية بعدية واعية... وهذا -...- مقووط مرة أخرى في موسيولوجيا المضمون، وفي المقايضة بين الفن والمجتمع من حيث المحتوى الفكري أو الأيديولوجي))<sup>(5)</sup>.

إن تعلق محمد بنيس بمفاهيم الواقعية، أمر حذا به إلى تجنب استعمال المصطلحات الأساسية والإجرائية للمنهج البنيوي التكويني، ومنها مفهوم التماثل الذي لا ينص عليه صراحة، إذ استبدله بمفهوم الانعكاس حين أشار إلى العلاقة بين عالم الإبداع والواقع فقال: ((تجسد هوية المتألي الأولى في السقوط، وهو متعدد الأساليب والمجالات، وليس التركيز على السقوط في هذه المتألية للمفكر الشعري المعاصر في المغرب ككل إلا انعكاسا للقراءة الخاصة التي قام بها الشعراء لواقعهم الذاتي وواقعهم الموضوعي))<sup>(6)</sup>.

إن هذه الشهادة لا تترك مجالاً للتردد أو التشكيك في كون الباحث محمد بنيس لم يلتزم باستعمال المفاهيم الإجرائية للبنيوية التكوينية، وهذا أمر يمكن ربطه بمفهوم التكوين Genèse الذي لا يتحقق إلا بـ التماثل. وقد حاول محمد بنيس تبرير استعماله المصطلح حينما قال: ((لأن استعارة مصطلح من المصطلحات لا يترتب عنه بالضرورة التقيد بمدلوله عند استعماله الأول، كما لا يستوجب الاعتماد على التحليل من خلال المصطلح، بقدر ما يتعين التنبه إلى المدلول الذي يجعله الباحث))<sup>(7)</sup>. غير أن هذا التبرير لا يعدو أن يكون ترخيصاً أو تبريراً دون إقناع القارئ، وكان من الأولى أن يقوم الباحث بتحديد مفهوم لمصطلح 'الانعكاس' حيث يخرج من مدلوله الشائع وهو الانعكاس الحرفي الذي يفرغه من مدلول العلاقة التناظرية والتماثلية التي يتحقق بها بعد التكوين.

ويؤكد الباحث من جديد على العلاقة بين العالم الشعري والعالم الواقعي من منظور نظرية الانعكاس دون أن ينص على التماثل البنائي. إن ((اتباع هذا المنهج (أي البنيوي التكويني) هو الاستعانة بالدراسة الاجتماعية بمفهومها التاريخي، في فك البنية الداخلية للمفكر، إننا عندما نتعرض للعلاقة الموجودة بين العالم الشعري والعالم الواقعي تكون في مواجهة الواقع الاجتماعي، وبالتالي في مواجهة الدراسة الاجتماعية))<sup>(8)</sup>.

إن هذا النص شهادة أخرى تضاف إلى الشهادات السابقة، التي تؤكد على استبدال مفهوم التماثل بوصفه مفهوماً إجرائياً في المنهج التكويني، بمصطلح آخر وهو الانعكاس الألي من خلال الإشارة إلى العلاقة بين العالم الشعري والعالم الواقعي التي ((لا ينص على تماثلها البنائية، وإنما يعطيها - بالأحرى - بعداً انعكاسياً))<sup>(9)</sup>.

أما الناقدة للبنائية مضى العيد فقد صرحت بالعمل ((انطلاقاً من التيار (وهي تعني البنيوية التكوينية) في خطوطه العريضة، استناداً إلى الفكر الماركسي في مفهومه للعلاقة بين البنية التحتية وبين البنية الفوقية، التي يتميز بها الأدب))<sup>(10)</sup>. إلا أنها لم تبين موقفها في تعاملها مع البنيوية التكوينية على مستوى المفاهيم والأدوات الإجرائية، وترك الأمر مبهماً.

إن هذا التذبذب في التعامل مع المنهج التكويني والماركسي أوصل الباحثة إلى الانكفاء على مفاهيم الواقعية الجدلية التي لم تتمكن من التخلص من تأثيرها ومنها مفهوم الانعكاس، وإن كانت قد أرادت التوازن بين الفهم والتفسير، فـ ((ليس النص داخلياً معزولاً عن خارج هو مرجعه وأخارج هو حضور في النص ينهض به علماً مستقلاً... بل إن النظر في هذه العلاقات الداخلية هو أيضاً، في الوقت نفسه، النظر في حضور أخارج في هذه العلاقات في النص))<sup>(11)</sup>. ثم تساءل الباحثة عن معنى الخارج، ((هل هو الأحداث أم الوقائع المادية؟ هل هو النصوص المرتبة المعاشة والمقروءة بهذا الشكل أو ذاك، بالعين و الجلد والأذن، بنض الدم والجسد؟ إنه كل هذا وأكثر منه))<sup>(12)</sup>.

ويبدو أن الباحثة لم تتخلص هي الأخرى من تأثير المنهج الجدلي في توجيهها المنهجي، إذ مازالت ترى إلى العلاقة بين الإبداع والواقع على أنها علاقة تتم عبر مبدأ الانعكاس وأن قول الباحثة مضى العيد ((ليس النص داخلياً معزولاً عن خارج هم مرجعه) إشارة صريحة لمفهوم الانعكاس الألي وإن لم تصرح به

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية: 335

(2) محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، قصور، العدد 3 / 4، 9، فبراير 1991: 126

(3) مضى العيد، في معرفة النص: 12

(4) م. ص: 12

(5) م. ص: 12-13

(1) محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة قصور، العدد 3 / 4، المجلد 9، فبراير 1991:

(2) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية: 215

(3) م. ص: 207



حرفيا، غير أن دراستها لا تخلو من قرائن تدل على توجه الباحثة نحو مفهوم الانعكاس الآلي ومن ذلك قولها: ((من هذه الذاكرة، من هذا العالم كمنخيل يأتي الكاتب إلى الكتابة والذاكرة، التي هي ذاكرة الفرد هي ذاكرة الواقع المادي الاجتماعي فيه، إنها نهوض هذا الواقع إلى مستوى عال في الذاكرة، إنها تخيل و تخيل)).<sup>(1)</sup>

يؤكد السياق السابق (هي ذاكرة الواقع المادي والاجتماعي فيه) عن تصور الباحثة للعلاقة بين النص والواقع، من الداخل والخارج كما نسميها على أنها علاقة لا تخرج عن مفهوم الانعكاس الآلي وفي هذا خروج عن مفهوم الإنعكاس التناظري الذي يجسد رؤية المبدع للعالم، خروج تؤكدته يمنية العيد في قولها ((بضياء العمل الأدبي حين نرى إلى مرجعه فيه)).<sup>(2)</sup>

رواضح مما سبق أن النقاد الذين يمثلون هذا الاتجاه لم يمثلوا - في تقديرنا - مفهوم التماثل بوصفه مصطلحا نقديا يشكل أحد المفاهيم الأساسية للمنظومة المنهجية البنائية التكوينية. وما لاشك فيه أن عدم تمثل النقد العرب لمفهوم التماثل مرتبط أساسا بعدم غنثهم لمفهوم التكوين، أيضا، كما أشرت في المبحث السابق. ويمكن تفسير هذا الأمر بالقراءة السطحية في الأصول النظرية للبنى التكوينية. ودليلنا في ذلك قلة غياب تواصل الباحثين، إن لم نقل كلية - الذين تشملهم المدونة المستهدفة في هذا البحث - مع المصادر والمراجع الأجنبية الأساسية المتصلة بالبنوية، الأمر الذي لم يسعف الكثير منهم بصياغة فكرة دقيقة وشاملة عن روح المنهج التكويني ومصطلحاته ومفاهيمه وأدواته الإجرائية. ومن هنا كانت الفجوة بين النظر والإحراز، وجاء تصور النقاد لمفهوم التماثل مطابقا لمفهوم الانعكاس الآلي، لأن الرؤية إلى المنهج كانت رؤية إلى أداة، ولم تكن رؤية إلى منظومة المعارف والمفاهيم. وعلى هذا الأساس عرفت قراءتهم شيئا من التكلف والتلفيق.

أما الاتجاه الثاني فيمثلته النقاد الذين كانوا أوفياء لروح المنهج الغولماني، وعملوا على توظيف المصطلحات والمفاهيم النقدية توظيفا صارما يراعي المبادئ الأساسية للمنهج التكويني. ومنها مفهوم التماثل كما استعمل في الخطاب النقدي الغربي الذي تبنى المنهج البنوي التكويني.

يعد الباحث التونسي الطاهر ليبب جديدي من أبرز الباحثين العرب الذين عملوا على استعمال مفهوم التماثل بصرامة دقيقة لإدراكه أهمية المفهوم ووظيفته الإجرائية في إقامة العلاقة بين المكون البائي للظاهرة العذرية، وبين مظهراتها الشعرية، وهذا ما يمكن تلسمه في فصول الدراسة التي تشملها المدونة. ودعب الطاهر ليبب أبعد من ذلك حين أكد على أهمية مفهوم التماثل بالنسبة للدراسة التي أعجزها، فقد بين في أكثر من موقف أن العلاقة بين الكون الأدبي والعالم الواقعي لا تقوم على الانعكاس، مما ينم عن قراءة واعية في المنهج التكويني وفي مفاهيمه على وجه الخصوص. فلا يتحقق بعد التكوين بين عالم الإبداع والعالم الواقعي إلا من خلال التماثل الذي يكشف بدوره عن رؤية الإبداع إلى العالم، ((فهناك نقطة رئيسية... لا يد من إشارتها الآن

وهي: العلاقة الموجودة بين الكون الأدبي والكون الواقعي؟ إن أول ما ينبغي علينا القيام به هنا هو استبعاد مفهوم الانعكاس من كل إجابة على هذا السؤال الذي ما يزال موضع نقاش بين علماء اجتماع الأدب)).<sup>(3)</sup>

إن المستقرب لقراءة الطاهر ليبب يمكنه أن يعاين مقارنته عن كتب الباحث الذي أقامها على التماثل بوصفه أداة إجرائية تيسر تجسيد الأهداف المنهجية المتمثلة أساسا في البحث عن الرؤية المأساوية للزمرة العذرية، التي تأسست من الحرمان الاجتماعي الذي عانته الشعراء العذريون، وأخرجوه إخراجا ثنائيا في الحرمان من المرأة. فالتماثل في هذه القراءة قائم على المقارنة والمناظرة، وليس على الانعكاس الآلي. وقد ساعدت آلية التماثل والتناظر على تجسيد قيمة الحرمان المشتركة بين الواقع الحرفي الممثل في الحرمان الاجتماعي والواقع الفني المجسد لحرمان الشاعر من المرأة، الممثل في حرمان الشاعر العذري من المرأة. وقد ملح الباحث إلى أن مسألة التماثل هذه تنسحب على كل الأجناس الأدبية، فهي تماثل بنائيا مع العالم الواقعي أي مع تجربة زمرة ما. ((والواقع أن كل الأجناس الأدبية، بما فيها الأكثر واقعية، تنفضي إلى كون خيالي ينبغي البحث لا عن تطابقه مع التجريبي بل عن تماثله البنوي معه، والحال أن القائل بالتماثل، يقول كذلك بوجود المسافة والموقع، ومن ثم، بوجود إمكانية للمقارنة)).<sup>(2)</sup> وحينما يستبعد الباحث مفهوم الانعكاس الآلي أو كما سماه التلطيقي إنما يستبعده عن وعي كامل بمحتواه وفي إطار منظومته، مدركا أبعاده، وما يترتب عنه من آثار سلبية تجعل العمل الإبداعي حقلًا من المعلومات التاريخية، وبالتالي ربط كل تفسير بالتاريخ، وهذا ما يؤكد النص التالي ((وقد نجم عن مفهوم الانعكاس هذا عيبان كبيران، أولهما الاهتمامات المفرطة بأن نستخرج من العمل معلومات تاريخية محضة (...))، وثانيهما الميل إلى تفسير كل شيء بعامل تاريخي مهيمن)).<sup>(3)</sup>

إن هذا التصور لمفهوم التماثل عند الطاهر ليبب يكشف عن قراءة واعية لأصول المنهج البنوي التكويني في مصادره ومراجعته الأصلية. وقد تميزت قائمة المراجع المثبة في هذه الدراسة بثرانها وتنوعها وتطابقها مع روح المنهج. ويبقى الباحث الطاهر ليبب في طليعة الباحثين العرب الذين خصوا البنوية التكوينية قراءة وافية في مظانها الأصلية، ومن هنا استطاع أن يحدد تصورا دقيقا لقراءته للظاهرة العذرية الأمر الذي مكّنه من أن ينتج مقاربة للظاهرة الشعرية وفق المبدأ التكويني، وقد تحقق له ذلك بمرونة تامة، إذ كيف آليات منهجه حسب طبيعة الإبداع، وبمسألة جنس الشعر، وهو من الأجناس الأدبية العصبية على المنهج البنوي التكويني.

(1) الطاهر ليبب، مسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجًا)، ترجمة مصطفى المناوي: 34  
(2) م. س: 34  
(3) م. س: 34

(1) يمنية العيد، في معرفة النص: 13

(2) م. س: 14



أما لحمداني حميد فكشف عن تصوّره لمفهوم التماثل حين كان يصدد تحديد المطلقات الأساسية لمقارنته وهي: ((أن الأدب (...)) له وظيفة ضمن البناء الفكري داخل أي مجتمع وأنه (أي الأدب) ليس انعكاسا بسيطا ومباشرا لصورة الواقع الاجتماعي، وأن فهم المضمون الاجتماعي في الأعمال الفنية الروائية لا ينحصر في النقاط بعض جوانبها التي تعكس الواقع الاجتماعي إنما (في) التوصل إلى رؤية المبدع الخاصة))<sup>(1)</sup>. ويلاحظ أن الناقد لحمداني حميد يستبعد مفهوم الانعكاس الآلي لأنه لا يساعد على تحديد رؤية المبدع للعالم أو المكون الباني، وقد ثبت ذلك في المقاربات النقدية التي حايت الإبداع من منظور اجتماعي جدلي. ويؤكد لحمداني حميد في مدخله المنهجي على موقفه الواضح من هذه القضية فيقول: إن ((... مضمونه (أي العمل الأدبي) السطحي ليس مطابقا بالضرورة لمضمون فكر الجماعة التي يعبر عنها ولكنه يتخذ صبغة تبدو متفردة ومتميزة عما يجري في الواقع))<sup>(2)</sup>.

يخرج الباحث مفهوم الانعكاس الآلي عن خطته المنهجية حينما ينفي مطابقة الإبداع للواقع مطابقة آلية، وينقد المنهج الجدلي لأنه يربط بشكل ميكانيكي الإبداع بانهائه الاجتماعي. وفي هذا السياق يميز لحمداني حميد بين علاقة الإبداع بالواقع من خلال رؤية غولدمان وباختين فيقول: ((ربط (غولدمان) هذه البنية (العميقة الدالة) ببنية أوسع مناظرة لها، يلتبس وجودها في الحقل الثقافي أو الأيديولوجي. أما باختين فلا يفصل بين الأدب والحقول الثقافية والأيديولوجية. إذ يعتبر هذه الحقول كائنة في الإبداع ذاته وملتحمة (مكثبة) بالمظهر اللساني فيه. لذلك فلا حاجة إلى إقامة مقارنة أو تناظر بين البنية الأدبية والبنية الأيديولوجية أو الثقافية، وما دامت هذه كائنة في النص))<sup>(3)</sup>.

وكما هو واضح فإن موقف باختين يعارض فرضية غولدمان التي تفضل القيم الفكرية عن الواقع لكنها تبقى متماثلة معها ((لا تنفصل عن الواقع الاقتصادي والاجتماعي))<sup>(4)</sup>. ويؤكد على المظهر اللساني للأدب الذي هو في نفس الوقت مظهر اجتماعي، أي أن هذا المظهر لا يعكس الواقع، إنما يجمده، ذلك أن باختين يؤمن إيمانا قويا أن ((كل ما هو أيديولوجي يملك مرجعا، ويحيلنا على شيء ما له موقع خارج عن موقعه، وبعبارة أخرى، فكل ما هو أيديولوجي هو في الوقت نفسه بمثابة دليل))<sup>(5)</sup>.

ويبقى رأي باختين في حدود الافتراض، ولا يتعدى الفكر الماركسي لأنه يربط الأدب والفكر بالأيديولوجيا، بل الأدب هو نتاج من نتائجها، وفي هذا نفى لعلاقة الأدب بالبنية الاجتماعية وإدخاله في نطاق

التفويم الباسي. وأساس هذا التناقض هو اختلاف تصور النقاد لمفهوم الأدب، الذي وجه دراساتهم و أبحاثهم.

وعلى مستوى المنجز النقدي تجلّى التماثل البنائي عند لحمداني حميد في تحديده للعلاقة بين البنية العميقة الدالة للروايات التي استهدفها التجريب، وبين الواقع ليصل في الأخير إلى تحديد رؤى الكتاب، مما يؤكد وفاء الباحث لمطقاته المنهجية التي رآها صالحة لدراسة الموضوع. ففي رواية سبعة أبواب ماثل الباحث بين البنية العميقة الدالة وبين ما حدده في المدخل السوسيولوجي، وهذا سقوط غير واع في فخ نظرية الانعكاس الآلي لأنه حاول أن يثبت أن رؤية الروائيين (المصالحة مع الواقع / موقف الانتقاد للمجتمع) تعكس الواقع السوسيولوجي المشار إليه في المدخل.

ورغم هذه المحاولات الواعدة التي تشير إلى تمثل هؤلاء النقاد لمفهوم التماثل إلا أنهم لم يتفقوا على استعمال مصطلح واحد، فمن التماثل إلى التناظر والتكافؤ<sup>(1)</sup> التطابق<sup>(2)</sup> مما يعطي الانطباع أن المفهوم خضع للترجمة الآلية السطحية، التي لم تراعى مضمونه وعتواء المنهج الفكري. وقد استعمل لحمداني حميد مفهوم التناظر ديفا لمفهوم التماثل.

وقد نجد في المقاربة الواحدة تناوب مصطلحين على مفهوم واحد، فعلى سبيل المثال فإن الباحث لحمداني في دراسته<sup>(3)</sup> استعمل مرة مصطلح التناظر<sup>(4)</sup>، ومرة أخرى مصطلح التماثل حين يقول: ((يأتي مفهوم التماثل في البنيات بين الإنتاجات على اختلافها، وبينها وبين بنات الواقع الاجتماعي والتاريخي))<sup>(5)</sup>. ويعود مرة ثانية ليستخدم مصطلح التناظر مما يؤكد على التذبذب الذي وقع فيه الباحث في مسألة استعمال المصطلحات، واستبعد أن يكون التناظر مرادفا للتطابق، فالبنوية التكوينية تقوم على تجاوز البحث عن المضمون الاجتماعي المباشر... وعلى تحقيق الاستقلالية الفكرية والجمالية... وذلك العالم التخيلي مناظرا من حيث البناء لعالم الواقع وليس مطابقا له))<sup>(6)</sup>.

يلتقي الباحث اللباني رفيق رضا صيداوي مع أظاها لبيب جديدي في هذا التصور الخاص لمفهوم التماثل، فقد أبان رفيق الصيداوي في المقدمة المنهجية عن استعماله لمفهوم التناظر. وتبين ممارسته الإجرائية عن مثله لهذا المفهوم وفق المنظور النقدي الغربي الذي تبنى المنهج البنيوي التكويني، حيث أقام التماثل بين البنى

(1) انظر، سامي سويدان، في النص الشعري العربي، مقارنة منهجية

(2) م. م.

(3) وراجع، لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية

(4) م. م. 124

(5) م. م. 129

(6) م. م. 130

(1) لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 9-10

(2) م. م. 12

(3) لحمداني حميد، النقد الروائي والأيديولوجيا: 48

(4) لوسيان غولدمان، المادة الجدلية وتاريخ الأدب، ترجمة، محمد براءة، ضمن، البنية التكوينية والنقد الأدبي،

تأليف جماعي: 13

(5) Mikhaël Bakhtine, Marxisme et philosophie du langage, ed, Minuit: 25

العميقة الإبداعية والبني الذهنية مما يؤكد وفاءه لأصول النظرية البنيوية التكوينية بوصفها جهازاً مفاهيمياً متكاملًا. وما يشير إلى ذلك قوله: ((... أن الطابع الجماعي لعملية الإبداع الأدبي هو نتاج التناظر القائم بين عوامل العمل الأدبي وبين البنى الذهنية لبعض المجموعات المجتمعية))<sup>(1)</sup>.

وعلى مستوى الممارسة، فقد أضحت مبدأ التماثل هو الأداة المهيمنة في مقاربة رفيق رضا صيداوي للروايات التي جسدت الرؤية إلى العالم للحرب اللبنانية. وقد مكن هذا المبدأ الباحث من تحديد رؤى العالم للمبدعين للحرب الأهلية اللبنانية (1975-1990) ففي رواية (الإفلاق عكس الزمن) لشعر الله إملي (1981)، بين الباحث ((تخطيط الذاكرة... بين زمن ليس بزمنها، متناظر مع زمن القص ومعتلن بدقة توازي دقة توالي عقارب الساعة والأيام... وبين زمن آخر مهدد شكل محور الخطاب في الرواية من جهة أخرى))<sup>(2)</sup>. ويمكن هذا التناظر المتمثل في تشظي الزمن من كشف رؤية الرواية عن 'منانة الذاكرة المتواصلة مع ماضيها وحاضرها ومستقبلها'. إن هذا التماثل على مستوى بنية الزمن يحدده الباحث على مستوى بنيوي المكان والشخصية، فانفتاح النص الروائي (المستهدفة) على مستوى الذاكرة التاريخية يتماثل مع رحابة الفضاء الروائي، ومع شخصية البطل الإيجابي في رواية (الإفلاق عكس الزمن). ويخلص الباحث إلى القول ((إن هذا التواصل المتعارض مع تشظي الزمن... يتماثل مع نظرة روائية إلى الحرب تنطلق من استقراء التاريخ بصفته عددا لزمن الحاضر))<sup>(3)</sup>.

إن رفيق رضا صيداوي - كما هو الحال عند الطاهر لبيب - يقيم مقارنته على التماثل البنائي ولا شيء غير التماثل. وقد توصل إلى استنتاجات من خلال تحليل البنيات الثلاثة [الزمن، المكان، الشخصية]. وكشف عن مسألتين تتعلقان بالرؤية وهما:

- 1- وجود اختلافات في رؤية النصوص إلى الحرب مرتبطة بتفاوت أساليب بناء الأزمنة والأمكنة والشخصيات.
- 2- انشطار رؤى الروائيين يحيل إلى انشطار تاريخي ثقافي، وأن هاتين المسألتين ما كانت لتتحققا لولا هذه الخطوة الإجرائية الصارمة التي مكنت الباحث من تحديد رؤى الروائيين للعالم من خلال التماثل.

وقبل عرضه لمفهوم التماثل أشار نختار حبار إلى أهم الدراسات النقدية التي ربطت بين الظاهرة الفنية ومتابعها أو مكوناتها البانية، وهي الدراسات التي حاولت تأسيس علاقة بين العمل الأدبي وبين منطلقاته، ومن

هذه الدراسات دراسة إبراهيم عبد الرحمن في كتابه (الشعر الجاهلي)، ودراسة فلاديمير بروب للحكاية الخرافية (1929) (مورفولوجية الحكاية الخرافية الروسية).

أما عن منهجه في تعامله مع مفهوم التماثل فقد أبان عنه نختار حبار في مقدمته المنهجية دون أن يسمي مصطلحا بعينه، ((و لقد قرأت شعر أبي مدين، في ديوانه والقصيدتين الشاردتين منه... واكتشفت رؤياه للعالم من مجموع شعره، ومن مجموع حكمه ومقرلاته وجسدها في مثلث صوفي))<sup>(1)</sup>. معنى هذا أن الرؤية للعالم لشعر أبي مدين التلمساني ما كان لها أن تتجسد لولم يعتمد الباحث على مبدأ التماثل بوصفه أداة إجرائية تمكن من الكشف عن رؤية المبدع للعالم.

على مستوى المنجز النقدي، نجد الباحث قد مائل بين شعر أبي مدين التلمساني، وبين المثلث الصوفي، وكانت نتيجة التماثل أن شعر أبي مدين الصوفي ((لا يتشكل إلا من جزأين اثنين، أحدهما يصور إنشاء الذات الساكنة للمغيب، وينظر مرحلة الفرق الأول، أو مرحلة [خلق]... وآخرها يصور انبناء الذات الساكنة للمعلوم، وينظر مرحلة الجمع أي الحضور))...<sup>(2)</sup>.

نستفيد مما سبق أن نختار حبار استعمل مصطلحي (التناظر والتماثل) للدلالة على مفهوم واحد، وهو مفهوم لا يتطابق مع مفهوم الانعكاس الآلي الذي أقرب منه المنهج الاجتماعي الجدلي. فالتناظر من وجهة نظر نختار حبار يحمل مفهوما تكوينيا، يشير إلى الجدلية القائمة بين الرؤيا الصوفية للعالم أو مكوناتها البانية، وبين تشكيل القصيدة الصوفية، ويمكن التأكيد على هذه المسألة في قوله التالي ((فالقصيدية (الصوفية)... هي بمثابة استعارة كبيرة تصريحية قائمة على علاقة التناظر والتماثل بين الشبيه المصرح به أبدا والأصيل المطوي أبدا، والشبيه عادة ما يستعار وينسج من عموم بنية القصيدة العربية التقليدية أو الموشح والأصيل عادة وغالب ما يطوى لأنه ذوق خاص لتجربة خاصة))<sup>(3)</sup>.

ويمكن أن نؤكد أن نختار حبار قد تمثل مفهوم التناظر مدركا أبعاده المنهجية ووظيفته الإجرائية من منظور منهجي شامل، وهذا ما مكّنه - عبر فصول المقاربة - من أن يجعل التماثل وكده ليصل إلى تحديد رؤيا العالم لأبي مدين التلمساني بصفة خاصة، ورؤيا الشعراء الصوفيين بصفة عامة، والأمثلة على ذلك كثيرة، سأشير إلى بعضها. فالتماثل القائم بين مراحل الرحلة في القصيدة العربية الجاهلية، وبين مراحل المقامات الصوفية مكّنه من أن يخرج الرحلة [البومدينية] عن الرحلة التقليدية في العصر الجاهلي التي بناها الشاعر

(1) نختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل): 19

(2) م. ص: 29

(3) م. ص: 34

(1) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 43

(2) م. ص: 116

(3) م. ص: 135



((على التناحية المتقابلة ذات العلاقة البينية بين وبين حادي العيس))<sup>(1)</sup>. ومن هذا التماثل تتحد رؤية البس مدين، وهي رؤية مأساوية التي لمجتمع فيها العواطف المتعارضة.

وبالنسبة للباحث العراقي سلمان كاصد فإنه لم يلتزم بالدقة المنهجية المطلوبة في استعمال المصطلح فقد ورد في مقدمته المنهجية مصطلحي التماثل والتطابق دون أن ينفذ عند مفهوميهما. فبالنسبة للمصطلح الأول ورد في السياق التالي: ((وقد كانت غايي الأولى هي الكشف عن أسباب تعاقب البنى ومسوغات تماثلها لظرفها التاريخي ومناخاتها المكونة، لذا وجدت أن فعل الثورات الاجتماعية والتحويلات الاقتصادية المؤثر الأقوى على تغير البنى بشقيها الموضوعاتي والبنائي))<sup>(2)</sup>.

وفي موقف آخر يلاحظ أن الباحث وظف مصطلحا آخر في سياق تقديمه لبنية التماسك التي انتجها الصقر، وهو مصطلح التطابق الذي لم يوضح مدلوله مما يدل على أن الباحث لم يلتزم بالدقة والصرامة العلمية إزاء التعامل مع المصطلحات النقدية، وقد ((أطلقت على هذا الفصل (بينة التماسك)، لأن الصقر أنتج أدبا متماسكا يتطابق وتناء المجتمع الشامل الذي جسد حماسه الفعلي في تحقيق ثورة (1958))<sup>(3)</sup>. ويسدولي أن مصطلح التطابق هذا، هو أقرب إلى مفهوم الانعكاس الألي منه إلى التماثل أو التناظر البنائي.

وعلى مستوى الممارسة النقدية فإن سلمان كاصد ترك الأمر معلقا، ولم يكشف عن الأداة الإجرائية التي تساعد الباحث على مثل مقارنته، وعن الخطوة التي اعتمدها لتحديد رؤية البدع (الصقر) للعالم. ويلاحظ أن الباحث استعمل مصطلحات أخرى كالمشابهة والتغاير ليشير بصورة ضمنية إلى مبدأ التماثل. فـ ((عند تفحص الأعمال القصصية القصيرة (... نجد أن البنية المشابهة المتغايرة متجلية في موضوعها المتكرر))<sup>(4)</sup> فالنشابه (التماثل) الذي يقصده الباحث ليس بين الإبداع والواقع، إنما بين عمل وعمل آخر في إطار البنية الموضوعاتية المشتركة ويؤكد الباحث عليه في القول التالي: فـ ((المشابهة التكوينية في هذه القصص (يعني قصص مهدي الصقر) تندرج ضمن ما يسمى بالإختلاف الشكلي لا الاختلاف النوعي، إذ تكاد جميع القصص تنطلق من إساءة واقعة أو تمهد لها وترد وقائعها بإيجاز أو تفصيل بحيث تشكل هذه الإساءة... محور القصص إجمالا))<sup>(5)</sup>.

إن هدف الباحث ليس تحريب مبدأ التماثل لتجسيد رؤية البدع للعالم، بقدر ما كان هدفه إقامة وثلاث بين القصص التي درسها<sup>(6)</sup> لتأكيد النتيجة التي توصل إليها بين النظرية السوسولوجية، والبحث السيميائي الذي ((يقودنا في نهاية الأمر إلى النتيجة ذاتها التي وجدناها في توظيف النظرية السوسولوجية لدراسة البنى الموضوعاتية في قصص الصقر))<sup>(7)</sup>.

إن استقراء مراحل هذه المقاربة بين أن مفهوم التماثل في تصور الناقد سلمان كاصد هو التماثل بين قصص المرحلة التي يدرسها لنفس الكاتب (الصقر)، والتي تشترك في بنية موضوعاتية واحدة اصطلاح عليها بمفهوم بنية التماسك. وما دام الأمر كذلك، فإن عناية هذه البنية بأية مقارنة يصل إلى النتيجة ذاتها، ((ولو حاولنا ثانية أن نربط بين البنى الموضوعاتية بشقيها السابقين السابقين عبر استخدام طرائق وتوظيفات التشكلات السيميائية وتطبيقها على القصص (بكاء الأطفال، الطفل الكبير، الغل...)) لتوصلنا إلى النتيجة ذاتها في قصتي (عواء الكلاب، والضباب) التي قادتنا إليها التشكلات السيميائية السابقة))<sup>(8)</sup>.

برز مفهوم التماثل أيضا من خلال بنية الانتظار التي مائل الباحث بين علاقاتها، ومن هذا التماثل استوحى رؤية العالم للصقر (الفاص)، ولا حظ أن الانتظار كان مثالا في عناصر القصة قبل أن يكون مثالا في الرؤية. وعلى أي، فإن كان الباحث لم يترلق نحو نظرية الانعكاس الألي التي ترى الأدب مجرد انعكاس بسيط للعلاقات الاجتماعية، فإنه لم يوضح تصوره لمفهوم التماثل سواء أكان ذلك على مستوى التنظير أو الممارسة، وإن كنا نراه يقبل بالتفسير السوسولوجي للكون الأدبي الذي يستجيب لأي تغير جديد.

لما بنية التدهور نشأتها شأن آخر، فمحايئة التماثل فيها يخلف عن المحايئة في البينتين السابقتين. فـ التماثل في هذه البنية كان بين التخيل والواقع، وهو الإجراء المنهجي الذي مكن الباحث سلمان كاصد من تجسيد رؤية الصقر (الفاص)... رؤية تكشف عن مفهوم أيديولوجي للتعبير عن التدهور والقيم الضائعة. فالتركيز في قصتي (امرأة تجلس على الرصيف، الصمت الحميم...) على التشكيل، أنفضى إلى تقابلات قابلة للتناظر، مكنت الباحث من القبض على رؤية الفاص للعالم.

إن النقاد الذين يمثلون المجال الثاني هم النقاد الذين تمكّنوا من وعي مفهوم التماثل أو التناظر، مما يؤكد الاستيعاب الوجهي للمنظومة المفاهيمية للبنية التكوينية والقراءة العميقة للمنتج. غير أن منظور النقاد لـ التماثل لم يكن منظورا موحد الرؤية والنظرة، إذ عرف نوعا من المرونة والليونة، ولم تكن له صفة الصرامة التي اشترطتها المقاربة الغولدمانية. وهذا لا يشير إلى قصور في النظرية، بقدر ما يؤكد على تطويع المفهوم مع طبيعة الإبداع والثقافة، الأمر الذي رأيناه عند الطاهر لبيب جديدي الذي وظف مفهوم التماثل بمرونة تامة،

(6) وهي: بكاء الأطفال والطفل الكبير والغل لمهدي عيس الصقر  
(7) م. ص: 65-66  
(8) م. ص: 67

(1) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل): 85  
(2) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقارنة ببنوية تكوينية في الأدب القصصي: 16  
(3) م. ص: 16  
(4) م. ص: 24  
(5) م. ص: 34



وفي عدة مستويات كما رأينا، وحمل تختار حبار مفهومه مدلولاً تكوينياً أسس العلاقة الجدلية بين الرؤية الصوفية للعالم وبين بنية القصيدة الصوفية، أما ملزمان كامداً وإن عرف المفهوم عنده نوعاً من التردد، إلا أن استقر في الأخير عند المفهوم الذي ساعده على استخلاص رؤية الصفر (الفاس) للعالم.

#### رابعاً : منظومة المنهج بين التلقيق والتجاوز

انسجاماً مع الخطوة المنهجية التي اعتمدها في مقارنة مباحث هذا الفصل، فإن الخطوة المقترحة لمعالجة هذا البحث، هي امتداد للخطوة السابقة، وهذا ما يرصده العنوان. فالتباين الذي لاحظناه على مستوى مفهوم (البنوية التكوينية)، وعلى مستوى مفهومي (الانعاس والتماثل)، نجد مثلاً على مستوى التصور المنهجي، وبالتالي فقد تمخض عن ذلك اتجاهان متباينان في تعاملهما مع المنهج الغولدماني. مجال رأى في البنوية التكوينية على أنها مزج وتركيب بين البنوية الشكلانية، والمنهج الجدلي الاجتماعي، فكان ذلك تركيب مهجن بين منهجين، دون مراعاة للضوابط المنهجية، ومن هذا المنظور كان الاختلاف والتباين بين القراءات النقدية التي رصدتها المدونة النقدية. أما الاتجاه الثاني، وهو الاتجاه الذي وعى المنهج التكويني نظيراً وعامة، وتمثله على أنه منظومة منهجية منسجمة ومتكاملة بمفاهيمها وأدواتها وآلياتها الإجرائية. ويمثل هذا الاتجاه النقاد العرب الذين تمكنوا من تطويع المنهج في سبيل الإبداع العربي، ومن هذا الباب كان التمايز والتلقيق والتجاوز في منظومة المنهج.

يمثل الاتجاه الأول عدد من الباحثين العرب نذكر منهم، محمد بنيس<sup>(1)</sup> ومحمّد عزام ومدحت الجبار.

بين محمد بنيس في المقدمة المنهجية<sup>(1)</sup> أنه اعتمد المنهج البنوي التكويني، لأنه رأى فيه الأداة الضرورية التي تمكنه من مقارنة النص الأدبي مقارنة علمية، فقد اقتنع ((بالبنوية التكوينية، كجواب مركزي على منهج القراءة، حيث أن كل قراءة علمية، بنوية تكوينية، للنص الأدبي يجب أن تتم من داخل المجتمع، ما دام الفكر والإبداع جزءاً من الحياة الاجتماعية)).<sup>(2)</sup> ويؤكد على أن المنهج البنوي لا ينحصر في دراسة المضمون دون الشكل، بل إنه يعتبره المنطلق الأساس لدراستهما، له. انطلق الباحث من البنية السطحية لبغور فيما بعد في البنية العميقة، أي انطلق من المعلوم إلى المجهول ((للكشف عن القوانين التي تحكم البنيتين السطحية والعميقة للمتن، بعيداً عن مفهوم شومسكي<sup>(3)</sup> لـ«البنوية المصطلحين»)).<sup>(3)</sup>

حاول محمد بنيس - في بيانه المنهجي - أن يقدم مبرراته المنهجية التي دفعته به إلى اختيار البنوية التكوينية لمقاربة الظاهرة الشعرية المعاصرة في المغرب، فذكر منها انغلاق البنوية (الشكلية) على نفسها، مما جعل بعض الاتجاهات النقدية ترفض الانسباق وراءها. غير أن ما بلغت الانشباب، أن الباحث أسهب في القول عن المنهجين البنوية الشكلية، والاجتماعي الجدلي، مما يعطي الانطباع لأول وهلة أن مقارنة الظاهرة الشعر المعاصر في المغرب كانت في ضوء المنهجين السالف ذكرهما. وكان من المفروض أن يفرض الباحث في عرض البنوية التكوينية بوصفها المنهج المركزي في هذه المقاربة الذي صرح الباحث الاعتماد عليه.

ومن هنا نقول إن الباحث رأى في المنهجين البنوي الشكلي والاجتماعي الجدلي بديلاً عن المنهج البنوي التكويني، وهذا ما يؤكد محمد بنيس نفسه في قوله: ((إن اختيار التيار الاجتماعي الجدلي يؤمن قطعاً بأن التحليل الداخلي للعمل الأدبي لن يوصلنا إلى القبض على الدلالة المركزية للنص أي الكشف عن الرؤية. ويعتقد صادقاً بأن الطرائق الشكلانية والبنوية تحول النقد الموضوعي إلى مجرد تحليل وصفي، ذي أفاق ضيقة لا تنوع ما يتحرك خلف البنات اللغوية)).<sup>(1)</sup>

وإذا كان المنهج الاجتماعي لم يمكن الباحث من القبض على البنية العميقة الدالة، وأن المنهج البنوي الشكلي لا يساعد على استيعاب البنات اللغوية، فإن الباحث يوهننا بالفهم بأن الجمع بين المنهجين، هو السبيل الموصل إلى بر الأمان، وإن كان قد أشار إلى بعض مبادئ غولدمان، فإن المنظور الاجتماعي التقليدي كان المهيمن على المنظور البنوي التكويني مما يعطي الانطباع على أن التلقيق المنهجي كان سيد الموقف، وهذا ما كشف عنه أيضاً الباحث المغربي محمد خرماش<sup>(2)</sup> حيث قال: ((وقد دفعه هذا التلقيق المنهجي إلى نوع من الفصل بين الجدلية العامة، التي تقود النص من الخارج، والجدلية الخاصة التي تقود قوانينه الداخلية، ونفس عالم الكتابة، متناسياً في ذلك نظرية غولدمان في أن كل تبين داخلي هو ضرورة في التشكل نحو درجة عالية من التجانس والتآلف في بلورة رؤية للعالم تمثل وعي المجموعة الاجتماعية التي هي الذات الفاعلة جدلياً، والمبدع الحقيقي في نهاية المطاف)).<sup>(2)</sup>

وهناك مسألة أخرى تتصل بالمنهج الذي اعتمده م. بنيس وهي عدم تقيده بما هو منظومة متكاملة من مبادئ، ومفاهيم، وأدوات إجرائية، وإن كان الباحث قد أشار إلى مبادئ من مبادئ غولدمان، أولهما ((أن كل تأمل في العلوم الإنسانية يحدث لا من خارج المجتمع، بل إن هذا التأمل جزء ... - من الحياة الثقافية لهذا المجتمع، ومن خلالها، الحياة الاجتماعية العامة)) وثانيها ((أن الفكرة... الأساسية لكل علم اجتماع جدلي

(1) راجع، محمد بنيس، مقدمة كتابه 'ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوية تكوينية.

(2) م. بنيس: 12

(3) م. بنيس: 12

(1) راجع، مقدمة كتابه 'ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوية تكوينية: 22

(2) محمد خرماش، البنوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، م. فصول، م 9، ع 3 / 4، فبراير 1991: 125



تكويني، هي أن الأفعال الإنسانية هي أجوبة شخص فردي جماعي...<sup>(1)</sup> إلا أنه تغاضى عن كثير من المفاهيم الأساسية التي لم يشر إليها في مقدمته المنهجية.

نستدل من قائمة المصادر والمراجع العربية والأجنبية المثبة في خاتمة البحث، أن م. بنيس لم يعثر بصورة المنهج في دراسته للمنهج التكويني، وهذا تفسير يؤكد بوضوح أسباب إهماله لكثير من المفاهيم والآليات الأساسية المؤطرة للمنظومة المنهجية التكوينية. فلم يذكر الباحث إلا مرجعا واحدا من مراجع ك. غولدمان وهو (الماركسية والعلوم الإنسانية)<sup>(2)</sup>، كما أشار إلى (مجلة معهد موسيولوجيا بروكسال)<sup>(3)</sup> ونحن نشك في أن يكون الباحث قد استفاد من هذه المجلة العلمية المتخصصة، لو كان ذلك واردا لأستطاع أن يثري دراسته بكثير من المبادئ والمفاهيم الهامة، والتي لم نجد لها أثرا في هذا البحث.

حاول محمد بنيس أن ينسج منهجه على منوال المنهج الغولدماني، حيث انطلق من مرحلة ألفهم COMPREHENSION LA التي تجسدت في تحليله للمتن الشعري المعاصر في المغرب في عدة مستويات، فقرأ البنية السطحية للمتن الشعري قراءة لغوية (عروضية، لسانية، دلالية)، ليصل إلى الوحدات الدالة (البيانية الجزئية) التي أدمجها في بنية أكثر اتساعا من الأولى وألبينية العميقة التي اعتبرها الباحث في منزلة الرؤية للمعاني وكما هو واضح أن الباحث انطلق من المعلوم ليقف عند ما هو مجهول.

أما مرحلة التفسير L'EXPLICATION التي اصطلاح الباحث، على تسميتها [خارج داخلي] ليدل على ((بنية أكثر اتساعا من الثانية، حيث النص الغائب الذي يستحيل إلغاؤه، ونحصل من خلاله على مستويات من علاقات الاختلاف والاتلاف، ولكن هذا الخارج الداخلي يتعطل في البعد الاجتماعي الجدلي للمتن أيضا))<sup>(2)</sup>.

تبدأ مرحلة التفسير في مقاربة م. بنيس اعتبارا من البابين الثاني والثالث، ففيهما تتحقق القراءة الخارجية للمتن، لذا يركز الباحث على تفسير البنية الثقافية، لأنها أحد العوامل المساعدة على تفسير الظاهرة

الشعرية المغربية، ثم تناول البنية الاجتماعية والتاريخية ((التي تعد الإطار العام المتحكم في وجود هذه الظاهرة الشعرية في المغرب))<sup>(1)</sup>.

ولدى تقييمه لمقاربة محمد بنيس يذهب محمد خرماش أنه (بنيس) قد نسج منهجه على منوال منهج غولدمان في خطوطه العريضة دون أن يدقق في مسألة منظومته المفاهيمية، التي لم تتل ما نستحقه من الدرس والبحث. و((يمكن القول في نهاية الأمر إن محمد بنيس قد وجد ضالته المنهجية في مرحلتي ألفهم والتفسير اللتين يركز عليهما بوصفهما إجرائين ضروريين في تطبيقات البنيوية التكوينية أكثر منهما مفهومين أو مقولتين تأسيسيتين في منظومتها المتكاملة. وربما كان تمثله المنهج بنسج على منوال غولدمان في مثل كتابه الإله الخفي))<sup>(2)</sup>.

إن قول محمد خرماش على أن محمد بنيس نسج كتابه على منوال كاتب غولدمان، يبقى مجرد افتراض، إذ لم يتأكد بصفة قطعية على أن بنيس قد اطلع على كتاب (الإله الخفي). فكيف يمكن الجزم بهذا القول مع العلم أن بنيس لم يذكر هذا الكتاب على الإطلاق في قائمة المراجع والمصادر التي اعتمد عليها؟ ويبدو أن الباحث م. خرماش قد تعثر في أكثر من موقف، فمن جهة يؤكد أن محمد بنيس نسج

منهجه على منوال منهج غولدمان في (الإله الخفي) حين وجد ضالته في مرحلتي ألفهم والتفسير، مما يعطي الانطباع أن م. بنيس نظر إلى المنهج الغولدماني نظرة تكاملية تتحقق في جدلية ألفهم والتفسير، إلا أنه يناقض نفسه في موقف آخر حين يعد فهم بنيس للمنهج البنيوي التكويني مجرد جمع بين المنهج البنيوي الشكلي والمنهج الاجتماعي الجدلي، وهذا ما يتضح في الفقرة التالية حين يقول: ((أما محمد بنيس فقد فهم البنيوية التكوينية على أنها إمكانية الجمع بين المنهج الشكلي والمنهج الاجتماعي الجدلي))<sup>(3)</sup>.

وتشير الباحثة اللبنانية نمنى العيد ما أشار إليه محمد خرماش من أن م. بنيس استخلص من عرضه أن البنيوية تعام النص كالم مغلق على نفسه، مما حدا به إلى أن يعرض للمنهج الاجتماعي الجدلي، لأنه لا يعزل النص. وتلاحظ الباحثة استعمال محمد بنيس لمصطلحات: [منهج واتجاه، وتيار] دون أن يبين ويضبط مفاهيمها، ((فالكاتب.. في كلامه على البنيوية لا يتردد في استعمال كلمة منهج. دون أن يكون لنا اعتراض على ذلك، نراء في كلامه على الاجتماعية الجدلية يستعمل كلمة اتجاه حيناً وكلمة تيار حيناً آخر، كما يستعمل كلمة منهج حيناً ثالثاً. دون أن يوضح لنا الفرق بين الاتجاه والتيار والمنهج أو دون أن يوحي بتعادلهما... أضف

(1) محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، م. فصول، م 9، ع 3 / 4، فبراير 1991: 125

(2) Revue de l'Institut de sociologie, n° spécial, intitulé (Problème d'une sociologie du roman) 1963-2 Université Libre de Bruxelles

(3) Revue de l'Institut de sociologie, n° deuxième, spécial, intitulé, (Sociologie de la littérature, Recherches récente et discussions), 1966-3, Université libre de Bruxelles

لم يشر الباحث إلى البيانات المتعلقة بمعهد الموسيولوجيا بجامعة بروكسال الحرة، هي البيانات المتوفرة لدينا، وقد استغناها من المجلتين المذكورتين

محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية: 26

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية: 247

(2) محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد 9، العددان، 3 / 4، فبراير 1991:

127

(3) م. ص: 130



أنه يساوي بين الاجتماعية الجدلية وبين النبوية التكوينية، حين يقول: أكل منهج اجتماعي جدلي أو نبوي تكويني<sup>(1)</sup> ((

إن تصور الباحث المغربي م. بنيس للمنهج النبوي التكويني لم يكن تصورا مبنا على رؤية منهجية شاملة، إذ كانت رؤيته لا تتجاوز الحدود التي تقف عندها النبوية الشكلية أو المنهج الجدلي، مما طبع مقارنته بطابع هذين المنهجين. فكان م. بنيس يتصور النبوية التكوينية من خلال حضور هذين المنهجين في ذات

على الرغم من الأهمية التي يكتسبها كتاب الناقدة اللبنانية نمنى العيد<sup>(2)</sup> (في معرفة النص)، في التعريف بالمنهج النبوي الشكلي، والمنهج الغولدماني، إلا أن منطلورها لهذا الأخير لم يرق إلى الطموح النظري والواقع التطبيقي. فكان في عرضها المنهجي تداخل بين المنهج الشكلي والمنهج الاجتماعي والمنهج النبوي التكويني ولا بدري القارئ إن كانت الباحثة نمنى العيد من الشكلايين أم من النبويين التكوينيين، أم من الاجتماعيين الجدليين. ويمكن - أن نجد نفسا ولو مؤقتا لهذه الخلطة المنهجية، إلى عدم وضوح رؤية وأهداف الناقدة النظرية منها والتطبيقية، كما أن طبيعة الكتاب نفسه، والتي لم تخضع لتصوير منهجي مسبق<sup>(3)</sup>، وهي التي طبعت بهذا الطابع اللامنهجي، لأن الدراسة في أساسها لم تكن مؤسسة على رؤية منهجية واضحة الأهداف والتصورات.

فعلى المستوى النظري، فإن نمنى العيد أعلنت عن منهجها الذي تحرص أن يكون ماركسيا في مفاهيمه وأدواته الإجرائية، فقالت: ((إنني اخترت العمل على النص انطلاقا من هذا التيار (أي الماركسي) في خطوطه العريضة، واستنادا إلى الفكر الماركسي في مفهومه للعلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية، التي يتميز عليها الأدب، لا لينعزل، بل ليستقل وليبقى في استقلاله قولاً لما هو حاضر فيه... أحاول النظر في العلاقات الداخلية في النص دون عزله ودون إغلاقه على نفسه))<sup>(4)</sup>. ماهو طموح الباحثة النظري؟ وما هو تصورها للمنهج النبوي، وللمنهج الواقعي؟

يشير هذا العنوان (عن النبوية وعن الواقعية)<sup>(5)</sup> إلى المنظور النقدي للباحثة عن تصورها المنهجي للنبوية التكوينية، وهو منظور يدل على قصور الباحثة في فهم المنهج الغولدماني، إذ تصورته على أنه تركيب

(1) نمنى العيد، في معرفة النص: 123

(2) ينش الناقدة في مقدمة كتابها أن أصله دراسات كانت قد (نشرت في أكثر من مجلة عربية، أو قدمت في بعض اللقاءات والتدوات النقدية... (وأضافت قائلة) في اختياري لهذه الدراسات، من غيرها، توخيت ما توحد منها في موضوع كان، أساسا، حاجتها. كما هو فيها منطق يحكمها، هذا الهاجس أصوغه في سؤال هو: كيف تعرف نصنا الأدبي؟... فأنا في ترتبي لهذه الدراسات بين ذاتي كتاب، لم أراع تاريخ كتابها، بل راعيت السياق الذي يمكنها أن تندرج فيه والذي يظهر حاجتها)). ص: 7

(3) نمنى العيد، في معرفة النص: 12

(4) هذا عنوان القسم الأول من كتاب الباحثة (في معرفة النص)

بين منهجين كما رأينا عند محمد بنيس، فقامت بتقديم تصورها لمفاهيم النبوية (النسق، التزامن، التعاقب، الطابع اللاواعي للتواهر)، وللخطوات الإجرائية للكشف عن البنية وعناصرها والقوانين التي تحكم علاقاتها، كل هذا اصططلحت الباحثة على تسميته بـ (الداخل - الخارج) وتعني (الداخل) عناصر البنية وتحليلها ودراستها، لكن هذا الإجراء يبقى غير كاف، ما لم تتم مساواة (الخارج) الذي يعني في مفهوم الباحثة البحث عن المجال الثقافي والاجتماعي الذي ينشئ فيه النص الأدبي. فالداخل في تصور الباحثة موجود في الخارج.

تنتقل الباحثة إلى توضيح منهج آخر دون أن تحدد مفهومها دقيقا لتوصيفه، ولا تدرى إن كانت الباحثة تقصد بذلك المنهج الاجتماعي الجدلي أم المنهج النبوي التكويني، فالمسألة في غابة الغموض والتعقيد وفي هذا تلتقي منهجي، لأن الباحثة لم تحسم الأمر، وبما، يكون هذا راجع لقراءتها في المناهج النقدية ذات الطبيعة الجدلية. ولا يوجد في الكتاب ما يشير إلى قراءات الباحثة للمنهج النبوي التكويني، فلا أثر للإحالات والمراش من جهة، ولا وجود لمسرد لقائمة المراجع الأساسية للدراسة. غير أن الباحثة تتفقد ((المنهج النبوي... كمنهج غير قادر على إقامة الجدل بين الداخل والخارج، أو بتعبير جدلي، على رؤية الخارج في هذا الداخل، إن إقامة مثل هذه العلاقة أو النظر بمثل هذه الرؤية هو نظر الفكر الماركسي كفكر جدلي تاريخي))<sup>(1)</sup>. في هذا السياق تعرضت الباحثة لعلاقة الظاهرة الأدبية بالواقع الاجتماعي فكان الحديث مكررا ومجترا عن (الداخل والخارج) من وجهة نظر ماركسية. فالداخل هو تحول للخارج ((ليصير هذا الخارج داخلا له حضوره الأكثر وعيا، والأكثر فاعلية إيجابية في بنية هذا الواقع، وفي حركته، التي هي فعل تاريخي متطور))<sup>(2)</sup>. وانطلاقا من هذا التصور لـ (الداخل والخارج) تطرح الباحثة مفهومها آخر وهو (واقعية الأدب)، الذي تعده دقيفا لمفهوم (الانعكاس)، فالواقعية ((قائمة على مستوى الوعي، أو على مستوى البنية الفوقية في المجتمع))<sup>(3)</sup>.

وتطرح الباحثة، أيضا، مبدأ العلاقة بين الأدب والواقع، من خلال فلسفتين متناقضتين، الأولى هي الفلسفة المثالية، والثانية هي الفلسفة المادية، وفي كلتا الفلسفتين، فإن مبدأ (الانعكاس) قائم، ((وفي كلا الحالتين يلغى الأدب حضوره ليكون أصله))<sup>(4)</sup>. مهما يكن فإن الباحثة نمنى العيد، أكدت في طرحها النظري على

(1) نمنى العيد، في معرفة النص: 38

(2) م. ص: 47

(3) م. ص: 49

(4) م. ص: 52



مبدئها الماركسي الذي تؤمن به قولاً وممارسة وعلى قناعتها على تعدد القراءات التي تعتبرها ((ممكنة وشرعية لا يقف النقد ضدها، إنما ينكر أن تكون واحدة منها هي... القراءة الأدبية للنص))<sup>(1)</sup>.

تتقد الباحثة بمنى العيد البنيوية الشكلية لأنها تكتفي ((بالنظر إلى نظام البنية في تزامنية عناصره))<sup>(2)</sup>. وتقتصر ((على تقليد البنية وإعادة هياكلتها إليها))<sup>(3)</sup>. وفي ظل هذا المناخ المحموم، تحاول الباحثة أن تتخلص من هذه النظرة التلقيفية الغامضة، فلا يدري الباحث ما هو تصورهما المنهجي وما هي رؤيتهما النقدية التي تبتغي الوصول إليها، فمن المنهج البنيوي، إلى المنهج الاجتماعي الجدلي، إلى البنيوي الشكلية مرة ثانية لتصل في النهاية إلى صياغة مصطلح جديد تسميه [البنيوية التوفيقية] وتعني به البنيوية التكوينية، لكن هذا المصطلح في تقديرنا لا يخرج عن المنظور التلقيفي، وكان مفهوم التوفيقية يشير إلى المفارقة التي كانت قائمة بين المنهج البنيوي وبين المنهج الاجتماعي الجدلي، فجاء من يوفق و يصلح الخلاف الذي كان قائماً بينهما.

وتبين الباحثة الأردنية فريال كامل أن بمنى العيد في معرفة النص ((خلطت فيه (أي الكتاب) بين الشعرية والفنية والشكلية، كما عرفت عند ميخائيل باختين، بحيث فترت عن تحديد البنى إلى تفسير دلالاتها، اجتماعياً أو أيديولوجياً إلى درجة جعلت الناقد محمد سويرتي يتساءل إن كانت الأدبية (الشعرية) مفهومة عند الناقد))<sup>(4)</sup>.

وعلى مستوى التطبيق تبرز الفجوة القائمة بين التنظير والتطبيق، فقد انكشف من الممارسات النقدية التي أنجزتها الناقد، أنه يصعب على الباحث تحديد طبيعتها وهويتها النقدية، إذ حاولت تجريب مفاهيم [الكلمة والإيقاع الداخلي والرؤية]، على مقاطع شعرية لمحمود درويش، فقاربت عنصر الإيقاع من خلال عدة مستويات. والشاهد هنا أن الباحثة ظهرت في ثوب البنيوي الشكلاني حينما استوقفت عند عنصر [الإيقاع الداخلي] باعتباره مصدراً للموسيقى ومصدراً للدلالة، وكان تركيزها على [الإيقاع الداخلي]، لأنه ((جذر مشترك تلتقي فيه دلالات عدة في النص))<sup>(5)</sup>. وكأنني بالباحثة في ممارستها هذه كانت تجرب مفهومها أكثر مما كانت تجرب منهجاً نقدياً، حيث عزلت النص عزلاً تاماً وحصرت كل شيء في عنصر واحد.

وفي ممارسة أخرى كشفت الباحثة عن مقاربتها التي ظهرت فيها مرة أخرى مثلة متميزة للمنهج البنيوي الشكلاني، حيث حددت مستويين تحركت فيهما قصيدة (النار والجليد) للشاعر محمد الماغوط، ثم

(1) بمنى العيد، في معرفة النص: 56

(2) م. س: 59

(3) م. س: 60

(4) فريال كامل محمد صالح، النقد البنيوي في الرواية العربية في الربع الأخير من القرن العشرين: 19 (هذه الرسالة هي أطروحة غير منشورة، قدمتها الباحثة إلى الجامعة الأردنية للحصول على درجة الدكتوراه، في اللغة العربية وآدابها، لبار

(ماي) 2004

(5) بمنى العيد، في معرفة النص: 110

راحت تبحث عن العلاقة التي تربط المستويين، وهي علاقة تناقض مبدئي، كما كشف تحليل الوحدات.. والمفردات عن مستويين [متناقضين]. وتتقل الباحثة إلى مستوى آخر (الصورة) منهجة نفس المقاربة.

من خلال المستويات السابقة حاولت الباحثة مقاربة [الخارج]، باعتبار أن ما سبق هو الداخل الذي يحتوي الخارج. ويتضح لنا أن بمنى العيد لم تتمكن من إقامة تماثل بين القصيدة (النار والجليد) لكون التلقيف النهجي كان سيد الموقف، حيث تداخل المنهجان (البنيوي والاجتماعي) في المقاربة. وفي دراستها لرسالة القضاء لـ عمر بن الخطاب، (رضي الله عنه)، والتي بحث بها إليلاقي موسى الأشعري، ظهرت الباحثة أفضل في ثوب البنيوي الشكلاني بامتياز، إذ هيئت بمنهجها على مقاربة الرسالة العمرية.

وبصفة إيجابية، فإننا نسجل في هذا المقام، تشتت جهود الناقد بمنى العيد في ممارستها النقدية، بين المنهج البنيوي الشكلاني والاجتماعي الجدلي، دون أن توفق في تأسيس مقاربة بنيوية تكوينية كما كانت تطمح، وذلك لأن محاولاتها لم تكن مؤسسة على رؤية منهجية شاملة ووفية لمبادئ المقاربة الغولدمانية، على الأقل، لأن نظرتها للبنيوية التكوينية، كانت مبنية على التركيب والزوج، أي أنها نظرة قائمة على الجمع بين المناهج دون مراعاة لخصوصية وطبيعة وأصول ومنظومة كل منهج. فالتلقيف في المنهج، انجر عنه تلقيف في تصور المقاربة، ومرد ذلك يرجع إلى قراءة الباحثة في الأصول النظرية.

وفي سياق هذه القراءة لدونة النقدية المعاصرة التي تبنت البنيوية التكوينية، نقترح مقاربة أخرى تدرج في هذا الاتجاه، وهي للباحث السوري محمد عزام<sup>(6)</sup>، التي قارب فيها أدب نبيل سليمان. فهي على الرغم من أهميتها، إلا أنها تضمنت مباحث كان بإمكان الباحث تجاوزها لبعدها عن المنهج البنيوي التكويني. فقد خصص باباً كاملاً لـ [تحليل الخطاب الروائي] عرض فيه العديد من القضايا، منها مفهوم البنية الكبرى ومناهج تحليل البنية العميقة ثم خصص فصلاً لتحليل الشكلاني للرواية. أما التحليل البنيوي التكويني للرواية فكان في الفصل الرابع. ورأى م. عزام أن المنهج البنيوي التكويني جاء ليقم التوازن بين (المنهج الشكلاني) (المنهج الاجتماعي)، مما يدل على منظوره التركيبي للمنهج البنيوي التكويني.

يشير الباحث في الجزء النظري إلى بعض المقولات المنهجية دلت على أنه يملك تصوراً نظرياً عن المنهج البنيوي التكويني، فأشار إلى مرحلة ألفهم التي سماها خطوة (قراءة السنية النص)، وإلى مرحلة التفسير وهي الخطوة الثانية، والتي أطلق عليها خطوة ((إدماج.. البنيات الجزئية للوحدات الدالة في بنية أكثر اتساعاً))<sup>(7)</sup>، ليخلص إلى تحديد البنيات التي تبحث فيها البنيوية التكوينية وهي ((أربع بنيات للنص: البنية الداخلية للنص، والبنية الثقافية (أو الأيديولوجية)، والبنية الاجتماعية، ثم البنية التاريخية. وهذه البنيات

(6) محمد عزام، قضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، واجع الدخيل م. س: 42



متكاملة ومتفاعلة فيما بينها<sup>(1)</sup>. وفي السياق ذاته تناول الباحث بعض المقولات الغولدمانية من مثل رؤية العالم، ملمحا إلى علاقتها بالأوضاع التاريخية التي تولدها<sup>(2)</sup>، وبالزمرة الاجتماعية.

ما يستوقفنا في هذه المقاربة هو الطرح الغامض للكثير من المفاهيم والمصطلحات التي ظلت مبهمه مثل مفهوم إدماج العناصر الذي لم يوضح مدلولها، وللآليات التي تمجدها، فضلا عن ذلك فإن غولدمان لم يقل بهذا المفهوم، وكان من المفترض أن يتعرض الباحث إلى مبدأ التماثل الذي يفتح الباب على مصراعيه للكشف عن رؤية المبدع للعالم. ولا نبالغ إذا قلنا أن الناقد محمد عزام لم يتمكن من الإحاطة الشاملة بالمنهج الغولدماني وبكامل مقولاته ومفاهيمه، وإن كان قد أشار إلى طائفة منها بشكل مقتضب<sup>(3)</sup>. ويلاحظ أن الباحث تجاهل طرح مفهوم يعد من المفاهيم المركزية في منظومة المنهج التكويني، وهو التماثل الذي لم يحظ بأدنى إشارة من شأنها تجميعنا ونظمنا على مثل الباحث للمنهج البنوي التكويني، ولعل هذه الإشارة تدفعنا إلى الشك في تصريح الباحث حينما يقول: ((إن تبني منهج للقراءة يحل (بنيات) العمل الأدبي: الداخلية والخارجية، ويكشف عن الربط الجدلي بينهما، من أجل الوصول إلى (الحقيقة) هو الهدف الذي نسعى إليه... ومن هنا جاءت محاولة تبني (المنهج البنوي التكويني) كمقاربة تربط بين داخل النص وخارجه مستفيدة من المناهج الجديدة))...<sup>(4)</sup> فكيف يمكن للباحث أن يؤكد على تبني المنهج البنوي التكويني دون أن تكون رؤيته له غير دقيقة؟ إذا كان هذا هو تقسيم الجانب النظري للمنهج الغولدماني عند محمد عزام فما هو تقسيم المقاربة على المستوى الإجرائي والممارسة؟

يفترض أن يكون الباب الثاني الذي خصصه م. عزام لأدب نبيل سليمان وفق المقاربة الغولدمانية، والذي أطلق عليه عنوان (نحو قراءة داخلية للنص)، إلا أن الباحث فاجأنا بتخصيص فصل كامل لـ (الرواية والحداثة)، فتناول المراحل التاريخية التي مرت بها الرواية الحديثة (تيار الوعي، واللاوعي، متناولا أبرز مقومات تيار الوعي)، وفي السياق نفسه تعرض إلى الرواية الجديدة وإلى ظروف نشأتها، معرجا على الرواية الطليعية العربية التي استخدمت تقنيات جديدة. ونحن نسأل ما جدوى أن يخصص الباحث فصلا نظريا عن الرواية الحديثة وهو في سياق الممارسة والتجريب؟ ثم ماهي الفائدة المنهجية والمعرفية التي أراد الباحث من وراء هذا الفصل؟

ويبدو لنا، أن محمد عزام كان مولعا بهاجس التنظير، فخصص فصلا نظريا لموضوع الرؤية، فحدد مفهومها وأشكالها وتصنيفاتها. ولم تبدأ الخطوة الأولى من مقارنته (أعني بها مرحلة الفهم) إلا في الفصل

الثالث، حينما استهدف تحليل البنية العميقة الدالة من خلال التركيز على عنصر (البطل الروائي: الشخصية الروائية)، ومرة أخرى نجد الباحث يسهب في التنظير، حيث قدم عرضا نظريا عن الشخصية عبر الأحقاب الأدبية، وصولا إلى تحديد أنواع البطل، وتصنيف الشخصية الروائية انطلاقا من مقاربة بروب مروورا بـ غريمانس، وفيليب هامون<sup>(1)</sup>.

على مستوى التطبيق، فقد صنف الباحث م. عزام شخصيات العالم الروائي لـ نبيل سليمان (مدارات الشرق)، في ضوء تصنيف غريمانس [الذات / الموضوع - المرسل / المرسل إليه - العامل المساعد / العاكس]، وركز على التصنيف الأخير لأنه العامل الذي يظهر التضاد بين إقطاعي الريف وفقرائه، ويسود جوازي المدينة وفقرائها.

حاول الباحث إقامة نوع من التماثل بين التخيل والواقع، دون أن يعتمد على الآلية الإجرائية (التماثل) التي تمكنه من تحقيق ذلك، فلم يشير إلى آلية إجرائية دقيقة من شأنها أن تساعد على تجسيد بعد التماثل بين الرواية والبنيات الذهنية، وهذا ما نستدل عليه من النص التالي الذي جاء في معرض الحديث عن شخصيات رواية (الأشعة): ((ويقدم النص معادلا تحليليا مجازيا للعائلات الانقطاعية، عبر الترميز الفني على أسماؤها الفعلية التي كانت عليه في التاريخ الموثق، وهو يحاورها بطريقة ملتبسة، لكنها موحية بالتقارب في حور الكنية وإيقاعها، حتى ليمكن الظن أن أسماء الرواية يمكن إحالتها إلى مرجع تاريخ الأنساب الموثق))...<sup>(2)</sup>.

يبدو جليا من النص السابق ارتباط الباحث، إذ لم يتمكن من حل عقدة المنهج التي ظلت غامضة في تصوره، ذلك أنه لم يحسم مسألة التماثل، ويبدو أن مدلول مصطلح (المعادل) الذي استعمله م. عزام في الفقرة السابقة لا يتعارض مع مفهوم الانعكاس الآلي، بل يؤكد، وبهذا يكون الباحث قد داس استقلالية النص الإبداعي، وهو مبدأ تحوّل عليه البنية التكوينية أشد الحرص، من خلال حرصها على مبدأ التماثل البنائي الذي لا يعني الانعكاس البتة.

وبخصوص علاقة الرؤية المبدع للعالم بتشكيل الشخصية الروائية، فإنها لم تحظ بالتحليل المطلوب، وعلى سبيل المثال، فإن الباحث اكتفى في تحديد الرؤية في رواية (هزائم مبكرة) بقوله ((وخلاصة رؤية الكاتب فيها هي أن الحكام هم الذين انهزموا، ونحن ندفع النعم))<sup>(3)</sup>.

أما بنية المكان فلم يتمكن الباحث من مقارنتها وفق المنظور المنهجي التكويني، لأنه كان منشغلا بدراسة الفضاء الروائي المكان من خلال بعض الدراسات النقدية التي استعان بها، أكثر من انشغاله بفضاء

(1) محمد عزام، فضاء النص الروائي: 42

(2) م. م: 44

(3) م. م: انظر صفحات، 48-53

(4) م. م: 6

(1) محمد عزام، فضاء النص الأدبي: 87

(2) م. م: 97

(3) م. م: 105



أدب نبيل سليمان، وهذا انحراف عن مبادئ المنهج المعلن عنه، باستثناء الصفحة الأخيرة من الفصل، التي كانت إشارة عابرة لبنية المكان<sup>(1)</sup> في (مدارات الشرق) وفي (قيس يكي).

يمكن تقسيم مرحلة ألفهم وهي مرحلة أساسية في البنيوية التكوينية، بأنها كانت شكلية، فلم يحظي أدب لأبيل سليمان بالقراءة الوافية طبقاً لأصول المنهج التكويني، ولم تتأكد استفادة الباحث من المنهج، سواء على مستوى الخططة، أو على مستوى الآليات الإجرائية التي كان من المفروض أن تبرز من خلال التعامل مع المفاهيم والمصطلحات الأساسية للبنيوية التكوينية والتي كانت شبه غائبة في فضاء المقاربة. وإذا جاز لنا القول فإن قراءة الباحث محمد عزام في أصول المنهج البنيوي التكويني ومرتكزاته ومفاهيمه ومقولاته وآلياته... كانت محدودة، وإن ما ذكره لا يفترض أن يمكن الباحث من تشكيل تصور دقيق عن رؤية المنهج البنيوي التكويني.

أما مرحلة التفسير فلم ترق إلى المرحلة السابقة، ذلك القارئ لا يكاد يبين الجدلية القائمة بين ألفهم والتفسير أو بين المكون الباني والبنية السطحية، ولا عن التماثل بين بنيات الإبداع والبنات الذهنية للواقع الذي كان سبباً في تكوين الإبداع، وبكلمة وجيزة فإن الباحث لم يؤسس أية جدلية بين مرحلتي ألفهم والتفسير، فإن ألفضاء السوسولوجي للرواية الذي أعلنه الباحث عنه، كان مجرد افتراض، وكل ما في الأمر أنه اكتفى بتقديم عرض سوسولوجي / أيديولوجي، حقب فيه التاريخ الفكري لسورية. وما يثير الدهشة والغربة أن الباحث يخصص فصلاً كاملاً للحديث عن سوسولوجيا الرواية دون أن يشير إلى ك. غولدمان باعتباره عالماً من أعلامها هذه السوسولوجيا.

وما يمكن التأكيد عليه من خلال مناقشة هذه المقاربة، أن هناك فجوة عميقة بين التصورات النظرية في بعض جوانبها الإيجابية - رغم كونها غير موثقة - وبين مجريات التطبيق الذي كان - كما أسلفنا - بعيداً عن المنظور المنهجي التكويني، وعن الحماس المنهجي الذي أعلن عنه محمد عزام.

وعلى العموم فإن التقييم الإجمالي لهذا المجال يدل أن ما اصطلاحنا عليه بالتطبيق المنهجي في ضوء المقاربة البنيوية التكوينية، لم يكن مجرد ملاحظة عابرة يمكن تجاوزها، إنما هو ظاهرة نقدية تشكلت في الساحة النقدية العربية عبر العديد من المقاربات النقدية، وعند كثير من النقاد، حيث تبين أن قضيتهم مع النظرية البنيوية التكوينية بوصفها منهجاً نقدياً مرتبطاً أساساً بغياب التمثل العميق لأصولها ومرتكزاتها ومفاهيمها، وآلياتها، مما كون لديهم تصور غير دقيق للمقاربة التكوينية، كما بينا آنفاً في سياق قراءة المدونة النقدية. وكانت النتيجة عدم التزام النقاد بالمبادئ، والمقولات، والمفاهيم والآليات المنهجية، وتصوروا المنهج على أنه نوع من التركيب بين المناهج النقية والسياقية أفضت إليه الممارسة النقدية.

يمثل الاتجاه الثاني الدراسات النقدية التي تميزت بمقاربتها بشيء من التمييز أو التعديل أو الإضافة والتجديد، الأمر الذي حداً بي أن أطلق على هذا الاتجاه مصطلح (مجال التجاوز)، ومن أهم الدراسات التي

فيها، قراءة الطاهر لبيب في (سوسولوجيا الغزل العربي)، وقراءة محمد برادة في (محمد مندور و تنظير النقد العربي)، وقراءة لحمداني حمدي في (الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي)، وقراءة مختار حجازي في (شعر أبي مدين التلساني، [الرؤيا والتشكيل])، وسلمان كاصد في قراءته (الموضوع والسرد)، ورفيق رضا صيداوي في النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية.

لنكن البداية من قراءة الطاهر لبيب، باعتبارها من الدراسات المبكرة التي تبنت المنهج البنيوي التكويني، فضلاً على أن صاحبها قارب ظاهرة شعرية عربية لأول مرة، والشعر من الأجناس الأدبية التي نادراً ما دخلت مجال التجريب والممارسة النقدية من المنظور البنيوي التكويني، بل هو من الأجناس المستعصية على الدراسة في نظر بعض الباحثين. وعموماً فإن الطاهر لبيب يعد من أبرز النقاد العرب الذين تمثلوا المنهج البنيوي التكويني، الأمر الذي مكنه من أن يمدد رؤية شاملة عنه، مما ساعده على إخضاعه وتليينه لطبيعة التجربة الشعرية الغزلية عند الشعراء العذريين العرب. فما طبيعة مقاربتهم؟ وما خصائصها؟

كما هو واضح من تصريح الباحث أنه استوحى مقاربتهم من الأبحاث والدراسات النقدية التي قاربت علم اجتماع الأدب، وهي تتميز باللينة والمرونة، لتكون منسجمة مع طبيعة الإبداع المدروس، وفي ذلك يقول الباحث: ((يرتكز هذا المنهج - المستوحى من بعض الأبحاث التي تمت في مجال علم اجتماع الأدب وعلى رأسها أعمال لوسيان غولدمان... - إلى مبدأ جد بسيط، هو أنه لا ينبغي مساءلة الشاعر، بل مساءلة شعره، ومن ثم، فإن موضوعه هو التعليل المحايث للأثر، أي الإبانة عن شبكة من الدلالات التي ينبغي الإنتهاء إليها دون قسر النص))<sup>(1)</sup>.

يتأكد مما سبق، أن الباحث استوحى منهجه من أبحاث علماء علم اجتماع الأدب، وفي طليعتهم ك. غولدمان، أي أن منهجه كان ثمرة قراءات واسعة في أصول البنيوية التكوينية، التي كيف (بتضعيف الياء) خطواتها الإجرائية مع طبيعة الإبداع (الشعر العذري)، لذا اقتصر على ((ما هو جوهر من خطوات لوسيان غولدمان البنيوية التكوينية (وأن القارئ) سيكون قد عرف مسبقاً أن هذه الخطوات جرى تليينها، وذلك لأن الأهمية التي أوليناها للسان... - أكبر من تلك التي نلجدها عند غولدمان))<sup>(2)</sup>، وفي العبارة الأخيرة من النص دلالة صريحة على أن الباحث كان قد قصد تجاوز خطة غولدمان، من خلال التركيز على أهمية اللسان أي التركيز على ألفهم بالدرجة الأولى. وعلى مستوى التطبيق. فما هي مميزات هذه المقاربة؟

يمكن اعتبار الأبواب الثلاثة الأولى هي مرحلة [الفهم] للبنية العميقة الدالة، للشعر العذري، وانقضت هذه الخطوة من الباحث طاهر لبيب - بهدف تحقيق مستوى الفهم - البحث عن الجوهري، أي البحث عن العلاقة بين اللغة العربية، بوصفها نظاماً، وبين الحياة الجنسية عند العرب، ليخلص عن طريق مبدأ -

(1) الطاهر لبيب، سوسولوجيا الغزل العذري العربي (الشعر العذري نموذجاً): 6

(2) م. ص: 7



التماثل - الذي كان حجر الزاوية في هذه المقاربة - أن التعارض بين الرجل والمرأة كان اللسان العربي قد أقامه<sup>(1)</sup>. لقد كان هدف الباحث فهم العلاقة بين الرجل والمرأة في حياة العرب، ولم يتمكن من ذلك إلا عن طريق آلية [التماثل] التي ساعدته على تمثلها في نظام اللغة نفسه، أي أن نظام اللغة العربية والقرآن الكريم جسدا حقيقة هذه العلاقة، لأن فهمها - منهجيا - يمكن من تمثل رؤية الشاعر العذري وهي رؤية تعكس الحرمان الاجتماعي في صورة الحرمان من المرأة.

في المستوى الثاني من المقاربة للبنية العميقة الدالة، ركز الباحث طاهر ليب على مسألة منهجية أساسية في المنهج التكويني، وهي مسألة تحديد البنية الدالة المراد مقارنتها، كما اصطلاح عليها الطاهر ليب، وهو في هذا الإجراء يحدو حدوك غولدمان في أبحاثه النظرية والتطبيقية. ومن هذا الباب كانت نظرية الباحث نظرية تحديدية شمولية، يؤكد عليها في قوله: ((إن التاج الشعري الذي نحن بصددده يشكل كلية متماكة))<sup>(2)</sup>. ثم إننا نجد الباحث يؤكد على [التماثل] بوصفه المبدأ الذي يحرك الجدلية بين الكون الإبداعي والعالم الواقعي، لا على جدلية [الانعكاس] الآلي. فالعلاقة بين ((الكون الأدبي والعالم الواقعي لا تقوم على الانعكاس))<sup>(3)</sup>. وفي هذا المستوى تناول الباحث مفهوما جديدا وهو الزمرة الاجتماعية، الذي استعاره من السوسيولوجيا، حيث أخذ وزنه في الدراسات الأدبية، ومن هنا ربط الفخر - الموضوع الشعري الأول - بوحي جمعي وربط، أيضا، موضوع المرأة به. وتفسير ذلك أن الفخر يتأسس ((على قدرة التملك، والمرأة موضوع التملك الوحيد الذي لا مجال للتنازل عنه))<sup>(4)</sup>. مما أدى بالشاعر أن ينسئ مأساته، لأنه تهاوى في شعره.

إن الخطة الإجرائية التي رسمها الباحث مكتبته من دراسة البنية الشاملة La structure Globale محاولة لفهم البنية الجزئية La structure partielle (الشعر العذري)، وهذه خطة إجرائية وجيهة، إذ فلا يفهم الخاص، إلى معرفة العام، ولهذا عاد الباحث إلى موضوعه النسب باعتبارها موضوعا لها صلة بالشعر العذري. فما النتيجة الأولية التي توصل إليها الباحث؟ إن ظهور الشعر العذري - بالنسبة للباحث - لم يكن ناترا بالإسلام، إنما كان من أسباب التهميش والحرمان الاجتماعي المرتبطة بالظروف الاقتصادية التي عاشها شعراء الكون العذري. ودراسة شعراء هذا الكون اقتضت - منهجيا - النظر في العلاقة بين سمات المذكور، وبين البنية الذهنية للمجتمع العربي، التي أدت إلى تطور العلاقة: الرجل / المرأة، وتغير كثير من المفاهيم.

(1) الطاهر ليب، سوسيولوجيا الغزل العذري العربي (الشعر العذري نموذجاً): 21

(2) م. م.: 33

(3) م. م.: 34

(4) م. م.: 41

المستوى الثالث من مرحلة الفهم كانت مركزة على [الكون العذري]، وفي هذه المرحلة ظهرت ملامح المنهج الغولدماني، حيث أعاد الباحث تعريف كثير من المفاهيم، ومنها، مفهوم العمل الأدبي الذي أخذ وجهة نظر البعد السوسيولوجي، وعن طريق مبدأ التماثل بين الباحث أن الإسلام (السبب) لا علاقة له بالعفة (النتيجة)، فالصراع بين الجمالي والعفة صراع مأساوي.

لفهم ألبنية الدالة للكون الشعري العذري، استبعد الباحث مفهوم الانعكاس بين الكون العذري، وبين معطيات الواقع الاجتماعي والتاريخي، ولم يجد بدا من بعد التماثل لتقييم العمل الأدبي، دون عزله عن سياقه. ليصل إلى تقييم مؤداه أن الكون الشعري العذري لا صلة له بالمعقيدة الإسلامية، إنما بالظروف الاجتماعية التي كانت السبب في الحرمان الاجتماعي الذي عرفه الشاعر العذري. واعتقد أن هذا التفسير على الرغم من صرامته، إلا أنه ليس بريئا، ففيه تحامل على الإسلام. فكيف يقبل الباحث بتأثير جميع العناصر الخارجية لفهم الكون الشعري العذري، ويستثنى الإسلام بوصفه فاعلا مؤثرا ومكونا بانيا في معطيات الواقع الاجتماعي والاقتصادي والتاريخي للعصر الذي عاش فيه الشعراء العذريون، ويبقى ما توصل إليه الباحث 'طاهر ليب' في حدود الفرضية ليس إلا. وتميزت خطتها المنهجية التي انتهجها الباحث، بالانطلاق من العام إلى الخاص، أي من ألبنية الشاملة المتمثلة في العصر الذي عاشت الزمرة العذرية، إلى ألبنيات الصغرى ليستخلص إجابة على سؤاله الجوهرى، لماذا نشأ هذا الكون الشعري بالذات؟

إن التفسير الذي توصل إليه الطاهر ليب شبيه بالتفسير الذي جاء به غولدمان في (الإله الخفي)، حينما ربط الرؤية المأساوية للزمرة ألبجانبية بالوضعية الاجتماعية والاقتصادية التي كانت تحيط بها. وكذلك وصل الطاهر ليب إلى نفس النتيجة، أي أن التهميش الاجتماعي والثقافي الذي تعرضت له الزمرة العذرية مرتبط بالمهامشية الاقتصادية، وهي التي أدت إلى تصور الحب العذري بمائل في حرمانه الحرمان الاجتماعي، وهو مظهر من مظاهر الوعي، الذي حاولت أن تتجاوز به وضعيتها المأساوية. لكن الباحث يتساءل عن النتيجة التي توصل إليها، والتي ((تنفضي إلى هامشية الزمر المدروسة. فهل الأمر من قبيل الصدفة؟ ربما))<sup>(1)</sup>.

والثابت أن المعاملات الاقتصادية والتجارية والمالية التي كانت تحكم المجتمع الجاهلي يمكن اعتبارها السبب الحقيقي الذي كان وراء تهميش وحرمان الفرد العربي من جراء المعاملات الربوية التي أحدثت انعدام التوازن الاجتماعي مما سبب النمو المالي لطبقة الأغنياء التي زادت ثراء فاحشا من جراء التعاملات الربوية، فكان أن أحس الإنسان (الشاعر) بالتهميش فأضحى يعاني حالات من الإحباط والياس، ومن هنا كانت مأساته أيضا. لأجل ذلك نرى أن التفسير الذي افترضه الطاهر ليب يبقى محصورا في فضاء الافتراضات التخمينية التي تخفي في مضمونها موقفا أيديولوجيا معروفا. غير أن رأينا هذا لا يقلل من شأن هذه الدراسة الأكاديمية الموصوفة بصرامة منهجها وسعة اطلاع صاحبها.

(1) الطاهر ليب، سوسيولوجيا الغزل العربي، (الشعر العذري نموذجاً): 7



إذا كان الطاهر ليب قد وفق في دراسة الكون الشعري العذري وفق المقاربة الغولدمانية<sup>(1)</sup> إدخال نوع من المرونة والليونة على منهجية البنيوية التكوينية، أخذنا بعين الاعتبار خصوصية الجنس الأدبي عنقفاً بالآلية المركزية التي تمكن الباحث من تحديد رؤية العالم للمبدع، وهي [التماثل]. فإن المقاربة التي تبناها الباحث المغربي محمد براءة يمكن اعتبارها في عداد المقاربات النقدية العربية، التي قاربت الإبداع الفكري في ضوء البنيوية التكوينية، مع القيام ببعض التعديلات والإضافات.

لا تقل تجربة محمد براءة شأنًا عن الممارسة النقدية، التي تندرج في هذا السياق لأنها تتصف بما يجعلها متميزة عن باقي المقاربات، لكون صاحبها لقحها بمفاهيم ومصطلحات استوحاها من مناهج أخرى، فضلاً عن ذلك، فإن الباحث لم يبرأه قام بتجريب منهجه على النقد، وليس على الإبداع الصرف، أي أن ما انجزه لم يبرأه يندرج في ما يصطلح عليه بنقد النقد، وهذا وجه من أوجه التمايز في المنهج النقدي للبنيوية التكوينية العربية. ما طبيعة المقاربة البرادية؟ ولماذا تجاوز عن مرحلة الفهم - وهي مرحلة أساسية - مقابل مرحلة التفسير التي حظيت بحصة الأسد؟

حدد الباحث مبرراته المنهجية وأهدافه العلمية والمعرفية، التي دفعته لإنجاز هذا البحث، وأهمها هو قراءة أعمال محمد مندور وملاحقة مفاهيمه ومساره النقدي وفق منهج نقدي جديد ارتضاه مناسباً لقراءة وتقييم أعمال الناقد العربي المعاصر محمد مندور. إن تحقيق مثل هذا الهدف مرتبط بانتقاء المنهج النقدي الكنيل بتجسيده، ولا شيء يسمح بذلك سوى المنهج الذي يعطي الأولوية للجندلية التاريخية. ومن هنا جاء المنهج البنيوي التكويني كمنهج يفرض نفسه نظراً لميزته ((فضلاً عن مرونته المفهومية، في الأهمية القصوى التي يعطيها للتاريخ))<sup>(2)</sup>. وقد لخص الباحث أهدافه في السؤاليين التاليين:

- 1- كيف السبيل إلى فهم كتابات مندور؟
- 2- ماهي الشروح التي يمكن إعطاؤها لتحولاته الثقافية والسياسية؟

أبان محمد براءة عن منهجه الذي قال إنه أثر ((استيحاء المناهج الصادرة عن البنيوية التكوينية، كما بلورها كل من جورج لوكاتش وكوسيان غولدمان وبير بورديو))<sup>(3)</sup>. وأشار الباحث إلى الخطأ الإجرائية التي اعتمدها في قراءته، وهي الخطأ التي تكشف عن البعد التكويني الذي لعب دوراً في صياغة الفكر النقدي المندوري. ((كيف السبيل، إذن، إلى تقييم أعماله...؟ بموضوعة الرجل وكتاباته داخل الحقل الأدبي المرتبط بدوره بحقل السلطة باعتباره خاضعاً لتكوينات اجتماعية طبقية تلعب الدور الأساسي في

تحديد الاتجاهات والاختيارات))<sup>(4)</sup>. وهنا يلتقي لم. براءة مع الطاهر ليب حين حاول موضوعة هذا الأخير زمرة الشعراء العذريين في الحقل الاجتماعي والثقافي والاقتصادي الذي كان سبباً في هامشية الزمرة. نستوحي مما سبق أن الباحث ذهب مباشرة إلى مرحلة التفسير، واستبعد عامل السيرة الذاتية، وهو مفهوم كان قد استبعد غولدمان وحذر من أية مقارنة تأخذ في الحسبان التحليل النفسي ((فالسلوك الليبي لا يفسر أبداً وبطريقة مقبولة دلالة الإبداع التاريخي وخاصة الإبداع الثقافي. فلا يمكن أن نعتد على الرغبات الفردية لتفسير الأعمال الفنية والفلسفية الأصلية))<sup>(5)</sup>.

واستبعد الباحث براءة، أيضاً، القراءة الإبداعية، - وإن كان هذا الإجراء يعد إخلالاً بالمنظومة المنهجية التكوينية - ومعنى أدق استبعد مرحلة الفهم، وهذا إجراء له ما يبرره، لأن محمد براءة في هذه القراءة تعاطى مع فكر نقدي، أي أن قراءته لا يستدعي قراءة نص (نصوص) إبداعية صرفة، وهو نفسه يوضح هذه المسألة حيث يقول ((تجنبنا القيام بقراءة إبداعية ليس لأن نافقنا لم يكن مبدعاً، وإنما اقتناعنا بأن كل كتابة هي في جوهرها نتاج جهد وذكاء، وتستجيب لشروط مادية قابلة للتحليل))<sup>(6)</sup>.

طعم الباحث منهجه بمفاهيم استعارها من عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو Bourdieu Pierre مثل مفهوم ((اللاوعي الثقافي "inconscient culturel" L<sup>(7)</sup>). (ليفسر) مصدر التأثير الحاسم في الاختيارات الثقافية))<sup>(8)</sup>. وقد اتخذ لم. براءة مفهوم اللاوعي الثقافي بوصفه أداة إجرائية لـ ((تسجيل الترابط الوثيق بين الفكر النقدي المندوري ورؤية بعض الجماعات أو التيارات التي أطرتة))<sup>(9)</sup>.

وظف محمد براءة، أيضاً، مفهوم الثقافة "acculturation" L<sup>(10)</sup> واعتمد عليه في الفصل الأول من دراسته لتحليل المرحلة التأثيرية من كتابات مندور النقدية، وقد ساعده هذا المفهوم على تفسير الإشكاليات الثقافية والأيدولوجية والسياسية، ليكشف عن أصولها ومبانيها. كما استعار مفهوم المثقف العضوي الذي أخذه عن أنطونيو غرامشي الذي وسع ((مفهوم المثقف ليشمل كل من يمارس عملاً تربوياً، ثقافياً، أخلاقياً... فمناضل الحزب والمعلم والصحفي والأديب مثقفون لكونهم يبذلون عملاً ذهنياً... يتعدى كثيراً كمية ونوعية العمل البدوي))<sup>(11)</sup>.

(1) محمد براءة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 14

(2) Lucien Goldmann, Marxisme et sciences humaines: 39

(3) محمد براءة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 16

(4) مصطلح استعمله بيير بورديو لتحليل العلاقات القائمة بين المجال الثقافي ومشروع الإبداع.

(5) م. س: 39

(6) محمد خرمش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، فصول، م. 9، ع 3 / 4، فبراير 1991: 121

(7) تعني العملية التي تدخل بمقتضاها جماعة في صلة بثقافة مغايرة لثقافتها، لكي تمثلها بالكامل أو جزئياً.

(8) صمار بلحسن، الأدب والأيدولوجيا: 52

(9) محمد براءة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 14

(10) م. س، 14



استفاد الباحث م. برادة من قراءاته في المنهج التاريخي الجدلي، حيث نظر إلى الفكر النقدي المندوري باعتباره شكلا من أشكال البنية الفكرية للمجتمع. وما هو ملفت للانتباه أن م. برادة استبدل مصطلح ألتماثل بمصطلح اللاوعي الثقافي المستعار من بيير بورديو، وبهذا يكشف عن التعديل الذي سر المنهج الغولدماني دون أن يخلخل جوهره. ونلاحظ أن الباحث استعمل مفهوم اللاوعي الممكن الذي أخذه عن ج. لوكاتش<sup>(1)</sup> (لنلاحظ التطلمات الشعبية المجاوزة للأحزاب ممثلة للوعي الكائن في الثلاثينات<sup>(2)</sup>).

وقبل أن نتناول المستوى الإجرائي في هذه الدراسة النقدية، أطرح الأسئلة التالية التي تفرض نفسها علينا بالتحاح وتساعدنا بالتالي على تقييم المقاربة البرادية. كيف جسد الباحث مقاربه؟ وكيف وظف المفاهيم الجديدة التي لقي بها منهجه؟ وهي النتائج التي توصل إليها؟ قبل عرض مقارنة الباحث نشير إلى الخطوة التي انتهجها، وهي الخطوة التي استمدتها من قول مندور، الذي لخص فيه مساره النقدي في ثلاث مراحل وهي: المرحلة التأثرية أو مندور والمثاقفة تليها مرحلة النقد التحليلي، ثم مرحلة النقد الأيديولوجي. و(برادة مثل جولدمان يرى أن ما يستحق البحث في أعمال مندور أو غيره ليس سيرته الشخصية في تقاطعها مع التيارات الاجتماعية والسياسية والفكرية... بل إن أعمال مندور تجسد مؤلفها الحقيقي بكلمات جولدمان في البنى العقلية لفئة اجتماعية (عابرة للأفراد)، في رؤية هذه الفئة للعالم<sup>(3)</sup>).

اقتضت المرحلة الأولى (التأثرية) أن يتناول الباحث المكونات البانية التي ساهمت في التكوين الثقافي لمندور، أو بعبارة أخرى البحث عن التحولات التي حدثت في حياة الناقد في هذه المرحلة بالذات. وهل التطور الذي حدث في الفكر المندوري كان مقصودا، أم راجعا لعوامل أخرى وجهت الحقل الثقافي والسياسي؟ فما الأدوات المنهجية التي استعان بها الباحث لفهم هذه المرحلة من حياة الناقد؟

كشفت الدراسة المحايدة أن توظيف م. برادة: مفهوم اللاوعي الثقافي "l'inconscient culturel" الذي استعاره من العالم السوسولوجي الفرنسي بيير بورديو Pierre Bourdieu، مكنه من الكشف عن الحقل الثقافي ومنظومات التفكير التي أثرت على الناقد م. مندور، سواء في مسيرة التكوين في مصر، أو حين اكتشف الثقافة الغربية، وبفضل هذا المفهوم تمكن الباحث من تحليل كتابات مندور في هذه المرحلة في مجال النقد وفي مجال الكتابات الاجتماعية والسياسية، حيث كشف اللاوعي عن العناصر المكونة والمؤثرة في التفكير والنقد والسياسة المندورية.

(1) محمد خرماش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، م. 9، ع 3 / 4، فبراير 1991: 122.

(2) إبراهيم فتحى، الديمقراطية الثوري في مرآة البنية التكوينية، مجلة أدب ونقد، عدد خاص، 63 نوفمبر 1990: 70.

أما المفهوم الثاني 'الثاقفة' acculturation الذي طعم به منهج غولدمان، مكنه من أن يكشف عن التفاعلات الثقافية التي تفاعل معها مندور، وأثرت في تفكيره النقدي. وقد ساعد هذا المفهوم القارئ على تمثل الحقل الثقافي الذي صنع هذه الشخصية، والتي صاغت معها منهجها النقدي.

وبغرض تفسير الحقل الثقافي في مصر (من 1936 إلى 1952)، وتوضع م. مندور داخل هذا الحقل، وظف م. برادة مصطلح الوعي الممكن "La conscience possible"<sup>(4)</sup> ولإثبات حضور الوعي، قام بتحليل الوضعية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ليؤكد على أن وجود هذا الوعي كان بفعل عامل الأزمة التي عرفتها مصر، ونتيجة لذلك برز الوعي الممكن كإتقرب الحلول المأمولة.

وعن مفهوم 'الثقف العضوي'<sup>(5)</sup>، فإن توظيفه في هذه المقاربة جاء ليفسر توقع م. مندور في النسيج الاجتماعي، حيث ظهر بوصفه مثقفا نشيطا لعب دورا أساسيا (في تحقيق تجانس الوعي الطبقي)<sup>(6)</sup>. ومن هنا امتثل الباحث التفسير الذي جعل الناقد يتموضع في موقع المثقف العضوي.

أما مرحلة النقد الأيديولوجي فقد كشفت عن رؤية العالم لمندور، والتي جسدها عبر موقفه المؤيد للشعر الجديد، وهي رؤية امتداد لوعي الممكن المستمد من الثقافة الاشتراكية، ومن هنا نفهم لماذا اتسم نقد مندور في هذه المرحلة بالصيغة أيديولوجيا. ويمكن أن نقول إن الناقد محمد برادة قد أثرى مقاربه بكثير من المفاهيم والأليات التي مكنه من أن يقرأ ناقدًا قراءة بنيوية تكوينية، حيث وفر هذا المنهج مرونة كبيرة لإنجاز قراءة تكوينية متميزة في اختيار موضوعها، وفي عملية تفسيرها.

ندرج في هذا الاتجاه المنهجي مقارنة عربية ثالثة، لما تتميز به من خصوصيات تؤكد أن صاحبها وعى المنهج البنيوي التكويني وعيا تاما، وحاول القيام ببعض التعديلات والإضافات، ليخلق انسجاما بين المنهج وطبيعة الإبداع المستهدف. إنها مقارنة الباحث المغربي لحمداني حميد (الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي).

(4) إن لوسيان غولدمان هو الذي دقق معنى مصطلح الوعي الممكن بعد أن استعمله لوكاتش، وفي دراسته الوعي القائم والوعي الممكن، الوعي الملائم والوعي المغلوط التي نشرها في كتابه الماركسية والعلوم الإنسانية، طبق غولدمان هذا المفهوم على عدة أمثلة تاريخية. وقال: يجب البدء بالتمييز بين الوعي القائم وما له من محتوى غنى ومتعدد الجوانب، وبين الوعي الممكن باعتباره الدرجة القصوى من التلازم التي يمكن أن تبلغها الفئة الواعية بدون أن تتغير طبيعتها: 126.

(5) المثقف العضوي هو المثقف الذي تكون علاقته مع الطبقة الثورية بنسج تفكير مشترك، فليس هو ذلك المرجسي الفردي الخلق على أجنته الفكر الحر... والذي يقيم علاقة مضطربة (أو سرية) مع الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها. إن العلاقة العضوية هي قبل كل شيء... علاقة معترف بها، معلنة، منطوقة، ومرادة سياسيا من أجل الدفاع بطريقة جادة عن النصوص الجديدة للعالم الذي تحمله تلك الطبقة الثورية، عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا: 53-54.

(6) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 66.



كشف الباحث لُحمداني حيداً عن موقفه من المنهج الغولدماني على مستوى الفهم ومستوى التفسير. بالنسبة للمستوى الأول، أبان الباحث عن تبنيه بعد (بضم الباء) القراءة الإبداعية التحليلية، التي تسمح بالقبض على البنية الدلالية، وما تقتضيه من بنى مضمونية. وفي هذه الخطوة كان الباحث وفي المنهج الغولدماني، إذ أكد على المنطلقات الأساسية التي اعتمد عليها غولدمان في بناء منهجه<sup>(\*)</sup>. نركز على أهم ما أسس عليه مقارنته وهي:

- 1- ينفي الباحث ل. حيداً في المبدأ الأول أن يكون النتاج الأدبي انعكاساً آلياً للواقع وللوعي الجماعي، وهذه مسألة هامة، فلو كان الإبداع كذلك، لانتفت صفة استقلاليتيه، وبالتالي صفة التكوين.
- 2- إن العلاقة التي تتأسس بين الوعي الجماعي والعمل الفني لا ينبغي أن يحكمها مبدأ التلقين أو الانعكاس، بل ينبغي أن تقوم على التماثل أو التناظر.
- 3- إن المبدع، مهما كانت عبقريته، ليس بقدره ((أن يضع من تلقاء نفسه بنية فكرية منسجمة تقابل ما يدعى عادة بـ «رؤية العالم»))<sup>(1)</sup>.
- 4- التأكيد على أن مبدأ الوعي الجماعي ليس حقيقة مستقلة عن الأفراد، ((إنه وعي يتكون... خلال السلوك العام للأفراد في الحياة))<sup>(2)</sup>.

فلماذا ركز الباحث على هذه المبادئ؟ إن التركيز على هذه المبادئ هو العامل الذي وجه النقد الجدلي إلى الاتجاه البنوي التكويني، باعتبار أن الإبداع ليس من صنع مبدعه (الفرد)، إنما من صنع الجماعة التي ينتمي إليها، وهي مصدر المضمون والتفسير. لذلك بين الباحث خطته المنهجية وهي تلتقي مع المبادئ العامة لمنهج غولدمان، ومع بعدي الفهم والتفسير. فأكد الباحث على عملية الفهم والمتثلة أساساً في تحليل البنية العميقة الدالة، وتليها عملية أخرى، وهي تفسير هذه البنية ضمن بنية أوسع، التي تعبر عنها الرؤية. وهناك مسألة أخرى، لا ينبغي أن نفوتنا في هذا السياق، وهي استفادة الباحث من مناهج كثيرة في مرحلة التحليل، حيث استعار بعض الأدوات الإجرائية التي وظفها البنيوية التقليدية، دون أن يحددنا بالمصطلح مكتفياً بالقول ((إن ما نجده من ملامح التحليل البنوي في هذه الدراسة، إما هو استلهاً لبعض المفاهيم الأساسية الأولى التي يعتمد عليها البنيويون))<sup>(3)</sup>.

(\*) راجع المدخل (المبحث المتعلق بمبادئ غولدمان)

(1) لُحمداني حيد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 12

(2) م. س: 13

(3) م. س: 14

على العموم فإن الباحث كان وفياً لخطته المنهجية، التي بناها على الفرضية الثنائية التالية: إن قراءة الباحث للرواية المغربية عكست موقفين متباينين بالنسبة للواقع الاجتماعي. الموقف الأول يعكس المصالحة مع الواقع الاجتماعي / الموقف الثاني يتقد الواقع. وقد أثبت التحليل صحة الفرضية. فكيف تميزت القراءة الحايطة للروايات؟

قام الباحث بتحليل البنية العميقة الدالة لكل رواية من روايات الموقفين (موقف المصالحة مع الواقع وموقف الانتقاد للمجتمع)، وقد اعتمد على منهجية تكاد تكون غمطية في كثير من الأحيان، فركز على تحليل البنية السطحية لكل رواية على حدة حيث كشف عن العناصر المشكلة للبناء الروائي من (رموز وأحداث ولوحات تصويرية وشخصيات...)، ويلاحظ أن الباحث ك. حيداً لم يوازن في تحليله لهذه العناصر، فنجد حينا يركز على جميع العناصر كما هو الحال في رواية (دفنا الماضي لعبد الكريم غلاب)، وأحيانا أخرى يتناول عناصر محدودة من البنية السطحية، إلا أنه كان يحرص أشد الحرص على تحليل العناصر والبحث عن العلاقات التي تربط بينها بهدف تأسيس علاقة جديدة تشكل عناصر البنية العميقة أو البنية المضمونية.

ومن هذا المستوى (الفهم) لتحليل البنية السطحية يستخلص لُحمداني حيداً رؤى المبدعين للروايات<sup>(\*)</sup>، مقارنة الرؤية المستخلصة بما حدده في المدخل السوسيولوجي، بالإعتماد على آلية التناظر. ولتوضيح هذه المسألة نسوق هذا المثال للكشف عن جانب من جوانب المقاربة، فالعلاقة التناحرية بين شخصيات الزمرتين في رواية (دفنا الماضي) تتناظر مع الواقع الاجتماعي في المغرب الذي يعرف هو الآخر علاقات تناحرية بين زمر ما زالت تتعاطف مع الاستعمار، وأخرى وطنية مناهضة للاستعمار. فبقاء عنصر من الزمرة الأولى معناه أن النضال ضد الاستعمار لم ينته<sup>(1)</sup>.

وبعد الكشف عن الزمر والصراع القائم بينها، يقوم الباحث بإمالة اللثام عن أيديولوجية كل زمرة من الزمر الأساسية في الروايات، ففي رواية (دفنا الماضي) فسر الوعي الذي تجلّى في الزمرة الصغيرة وهي الزمرة المفكرة، من خلال التفلسف والنقاش الذي كان يدور بين أعضاء الزمرة، وفسر أيديولوجية الزمرة أيضاً من الدور الذي لعبته في الواقع. ولاحظ الباحث أن روايات الموقف الأول (المصالحة مع الواقع) تلجأ إلى تقنية ((الوصف التسجيلي بهدف تعويض الخواء الفني الذي تعانيه الرواية))<sup>(2)</sup>.

وبالنسبة لتفسير طبيعة الرؤية في روايات (المصالحة)، فقد حصرها الباحث في الصراع بين الأجيال، الذي جاء تعويضاً للصراع الطبقي، وتفسير ذلك أن الصراع بين الأجيال ليس مادياً، قائماً على

(\*)

سبعة أبواب و دفنا الماضي والمعلم علي ل. عبد الكريم غلاب /، أكبر الحياة وجيل الضم ل. محمد عزيز الحيايني /، المغتربون ل. أحمد الأحاسيني /، الريح الشتوية ل. مبارك ربيع

(1)

لُحمداني حيد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 142

(2)

م. س: 156



المصالح، إنما أساسه ((الاختلاف في العقلية))<sup>(1)</sup>.

وجعل القول فإن لُحمداني حيد قام بقراءة نقدية من المنظور البنيوي التكويني، ودلت القراءة الحايطة لهذه المقاربة أن الباحث التزم بالمنهج الغولدماني، فكان وقبالة في مرحلة الفهم وفي مرحلة التفسير، فقد وفق في صياغة مقارنة تتسم بالشمولية، فجمع بين الدراسة الفنية والدراسة السوسولوجية، فتحققت بذلك جدلية الفهم والتفسير. وعلى الرغم من أهمية التفسير وقبته إلا أنه كان أقرب إلى التفسير الأيديولوجي حيث ركز مطولا على إبراز دور الشريعة في حركة الصراع وفق الموقع الاقتصادي، فوقع في فخ الملاحظة التي صرح بها حينما قال: ((ولا شك أن تقديم صورة للواقع الاجتماعي وفقا لهذا التصور الجدلي بالذات لا يجعل دراستنا بمنجاة من تأويل أيديولوجي معين))<sup>(2)</sup>. وأكد على هذه الملاحظة الباحث محمد خرمائش حيث بين أن لُحمداني حيد ((في توظيفه هذا المنهج كان أميل إلى التقوم الأيديولوجي منه إلى البحث التكويني))<sup>(3)</sup>. إن ذلك لا يقلل من شأن المقاربة ومن أهميتها، حيث تبقى في مقدمة الأبحاث النقدية العربية التي تمثل المنهج البنيوي التكويني تمثلا شاملا.

نصل إلى العينة الرابعة التي وقع عليها اختيارنا في هذه المدونة النقدية، وهي مقارنة تختار حبار (شعر أبي مدين التلمساني، [الرؤيا والتشكيل])، وهي المقاربة التي أدرجناها ضمن هذا السياق لتكون صاحبا أدخل عليها نوعا من المرونة، فتجاوز بذلك الإطار التقليدي للمنهج، هذا من جهة، ومن جهة ثانية قاربت تجربة أدبية متميزة في الشعر العربي، وهي التجربة الصوفية المتميزة هي الأخرى برويتها وتشكيلها. وما يهمنا في هذا المقام هو الإجابة عن سؤالين اثنين: كيف صاغ الباحث تختار حبار منهجه لمقاربة شعر أبي مدين التلمساني؟ وما هي مميزات خطته على مستوى مرحلي الفهم والتفسير؟

أول خطوة قام به الباحث تمثلت في تحديد المتن الشعري أو البنية اللسانية السطحية للتجربة الصوفية، وهذه خطوة إجرائية هامة وأساسية، وقد أولاها غولدمان أهمية كبيرة في منهجه، بل إنه اعتبر مسألة التحديد من المشكلات الأساسية للمنهج<sup>(4)</sup>.

(1) لُحمداني حيد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 159

(2) م. س: 16

(3) محمد خرمائش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، م. 9، 3 / 4، فبراير 1991: 130

(4) ((Après ces considérations préalable, nous arrivons au problème le plus important de toute recherche sociologique de types structuraliste – génétique: celui du découpage de l'objet. Lorsqu'il s'agit de sociologie de la vie économique, sociale ou politique, ce problème et particulièrement difficile et absolument primordiale; on ne peut on effet étudier les structures que si l'on a délimité de manière plus ou moins rigoureuse ...)) Lucien Goldmann, Pour une Sociologie du roman, 350

أشار الباحث في مدخله المنهجي إلى ثلاثة مفاهيم مفتاحية وهي (البنية السطحية والبنية العميقة أو الذمنية وعملية التفسير، والنواة والمنبع)، اختزلت المنظور النقدي والتي أشار إليها في قوله: ((إن أقرب الأعمال إلى موضوعنا، هي تلك الأعمال التي انشغل أصحابها بمحاولتهم الجادة في قراءة... حاولت أن تنظر في أجزاء القصيدة، وأن تفهم بنيتها السطحية... ثم الغوص... بحثا عن البنية العميقة أو الذمنية، قبل أن تبدأ عملية التفسير التي لا تستقيم بدون اكتشاف النواة والمنبع))<sup>(1)</sup>. ولم يخف تختار حبار الصعوبات التي تواجه الباحث في هذا المنهج خصوصا بظل القارئ يلهث جريا وراء البنية العميقة المنشدثرة المجهولة، والتي كانت محل اهتمام مناهج النقد القديم والحديث، التي ((حاولت أن تربط بين الظاهرة الفنية ومنابعها الفاعلة))<sup>(2)</sup>.

في هذا السياق كشف الباحث عن المناهج النقدية التي أفاد منها في صياغة منهجه لقراءة القصيدة الصوفية عموما وشعر أبي مدين التلمساني خصوصا، ومنها الدراسات التطبيقية التي أفادت من المنهج البنيوي التكويني، ومن كل ذلك استخلص مسائل نظرية هامة منها أن الرؤية الصوفية ثابتة لها مرجعية عميقة التي جسدها المثلث الصوفي في مجموع شعر أبي مدين التلمساني الذي يتجسد من قسمين متقابلين ومتفاعلين (الفرق الأول (الغياب عن الحضرة)، الفرق الثاني (مبني على الحضور أو الغياب عما سوى الحضرة).

أما منهج الباحث في التفسير فحدده بالبحث ((عن العلة التي تشكلت بموجبها القصيدة الصوفية))<sup>(3)</sup>. والذي جسده ((في البنية الدلالية العميقة الموحدة))<sup>(4)</sup>، ((التي يصدر عنها كل الصوفية في رؤياهم للعالم، وهي البنية التي استجناها))<sup>(5)</sup>...

إن أول ما ينبغي الإشارة إليه هو هذا التلازم والتماثل بين البيان النظري (الذي اختزله الباحث في الخطاطة) وبين الممارسة النقدية. فعلى مستوى التشكيل (الدال) قسم الباحث البنية الكبرى (الشعر الصوفي) إلى دال ومُدلول، فالدال هو البنية السطحية التي قسمها قسمين (غياب وحضور) وفق التجربة الصوفية، وفي هذه البنية تناول الباحث الموضوعات الشعرية المتصلة بالتجربة الصوفية، ووفق قسميها، ثم عالج الأساليب المشكلة للبنية السطحية والمتمثلة في [التقابل، التمثيل، التجريد، التناسخ، القصص]، تلنها دراسة المعاجم الخاصة لكل بعد.

(1) محمد خرمائش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، العدد 9، المجلد 9، سنة 1991: 130

(2) تختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 15 / 16

(3) م. س: 21

(4) م. س: 21

(5) م. س: 21



وعلى مستوى المدلول [الرؤيا] أو البنية العميقة المثبتة في المثلث الدلالي الصوفي، فإن أمرها يختلف عن الرؤى السوسولوجية الأخرى، لكون هذه يتم تحليلها من خلال التشكيل الأسلوبي الذي يتماثل مع البنى الذهنية الموجودة في الواقع الاجتماعي. أما الرؤيا الصوفية فهي عديدة قبل الشروع في القراءة الحاشية للإبداع، لأنها رؤية متميزة ببنائها وتوحيدها.

وقد كشفت القراءة للبنية السطحية أن المثلث الدلالي الصوفي [خلق - حق - خلق] لا يتألف مع الخطاب الشعري الصوفي إلا من جانبين اثنين، أحدهما يناظر مرحلة الفرق الأول [الخلق 1] [الغياب]. وآخرهما يناظر مرحلة الجمع أي الحضور [حق]. وهنا يتبادر إلى السؤال التالي: كيف استطاع الباحث القبض على تفاعل الرؤيا بالتشكيل؟

يقوم مبدأ المقاربة عند الباحث الانطلاق من العام للوصول إلى الخاص، ومنه إلى ما هو أخص، ففي سياق الموضوعات الشعرية - مثلاً - يبدأ بختار حواراً بالقصائد التي تجسد أبعاداً ثم ينتقل إلى الموضوعات التي تتناولها، ثم إلى الموضوعات الوظيفية، إلى الموضوعات التي تختص بالبعدين، إلى خصائصها. تنهض المقاربة في موضوعة الطلل على عرض التشكيل الموضوعاتي [الشبيه] الممثل في موضوعة الطلل، والقول الشبيه هو في ظاهره شيء نحوي محسوس ((يقول شيئاً آخر لا نحوي ولا محسوساً))<sup>(1)</sup>. وبين الباحث عن المعاني ((في موضوعة الطلل وذكر الديار والمنازل والأحبة))<sup>(2)</sup>. ومن هذه الخطوة الإجرائية، يقيم الباحث تناظراً بين معاني الشبه التي تقول شيئاً آخر وبين جانب من جوانب المثلث الدلالي الصوفي، أي أن الباحث يقوم بالبحث عن المنشأ التكويني للرؤيا الصوفية، يتم من خلالها العودة إلى المثلث الدلالي الصوفي، لأن طبيعة الرؤيا الصوفية ثابتة، وفي هذه الحالة يمكن التمييز بين الشعر الصوفي من غير الصوفي من المنشأ التكويني.

وإذا قارنا الرؤيا الصوفية بالرؤية السوسولوجية، فإن أمر هذه الأخيرة يختلف عن السابقة، التي تتميز بمنشأها التكويني الثابت. فتفسير الرؤية السوسولوجية مرتبط بالعودة إلى البنى الذهنية التي كانت سبباً في منشأ الإبداع. ومن هنا يبرز التمايز بين الرؤية السوسولوجية وبين الرؤيا الصوفية التي اكتشفها بختار حواراً.

نخلص من هذا الفصل، وهو أحد المستويات الأساسية للقراءات النقدية للبنىوية التكوينية، إلى تقييم تراه ضرورياً لهذه القراءة التي شملت مناقشة ثلاثة مباحث، تتعلق أساساً بـ (إشكالية المصطلح وإشكالية التماثل والانعكاس ومنظومة المنهج).

إن قراءتنا لهذا المستوى أبانت أن القانون العام الذي يحكم المنهج البنيوي التكويني الذي تبنته القراءات العربية لا يخرج أن تكون المقاربة العربية، إما تليقاً أو تجاوزاً. من هذا القانون (الحكم) ومن الفرضية التي أسسنا لها انطلاقاً من إشكالية المصطلح والتي مكتنتنا من أن نحدد افتراضاً أولياً يتمثل في كون التباين المعاني لدى النقاد على مستوى المصطلح لا بد وأن ينطوي على مفارقة في مثل المنهج. فلما أن تكون القراءة غير دقيقة للمفهوم فيتجنى عن ذلك منظور تركيبي للمنهج، كما رأينا، وإما أن تكون القراءة واعية دقيقة فتتمخض عن ذلك تمثل صائب للمنهج، مستمد من روح أصوله ومبادئه ومفاهيمه وآلياته أي أنه مستمد من رؤية نقدية شمولية. ومن هنا نحلي اتجاهان في قراءة البنىوية التكوينية في المدونة النقدية العربية المعاصرة.

الاتجاه الأول [التلفيق] لاحظنا مثوله على جميع المستويات الفرعية الثلاث لهذا الفصل، حيث كشفنا أن التلفيق كان على مستوى المصطلح أولاً فالتصور لمفهوم التكوين انجر عنه تصور غير دقيق في الآليات والأدوات الإجرائية وفي تصور المنظومة المنهجية. فالتلفيق الملاحظ في مختلف المستويات الجزئية السابقة كان مصدره عدم إدراك مفهوم التكوين. فالنظر إلى علاقة الإبداع بالواقع من رؤية الانعكاس الآلي والتأثير والتأثر مرتبطة بالانطلاقة المتعثرة على مستوى المفهوم والتي تؤكد هيمنة المنهج الاجتماعي حتى مع حضور الحماس المنهجي المصرح به في المقدمات المنهجية التي أبانت عن تبنيها المنهج البنيوي التكويني.

وتبين في هذا الاستنتاج أن هيمنة مفهوم الانعكاس الآلي في الدراسات التي أعلنت عن تبنيها للمنهج التكويني كان في الدراسات التي لم تع جدلية التكوين على مستوى المفهوم، فانسحب ذلك على مستوى منظومة المنهج، حيث التلفيق كان نتيجة طبيعية للقراءة الحاططة للمفاهيم الساسية للمنهج.

أما الاتجاه الثاني [التجاوز] الذي يمثلته النقاد والباحثون الذين أدركوا مفهوم التكوين، وهم النقاد الذين كان لهم اتصال مبشر بالمنهج البنيوي التكويني في أصوله ومرجعياته، وتمكنوا من تكوين صورة واضحة ودقيقة عن مفهوم المصطلح البنىوية التكوينية وعن الآليات الإجرائية للمنهج كما جاء في أدبيات قولدمان وتلاميذه. وعلى هذا الأساس نهض مشروع منهجهم على مفهوم التماثل بين الأعمال الإبداعية وبين الواقع الاجتماعي، وقُتل (بضم التاء وكسر الناء) التماثل على أنه مختلص من مقولة الانعكاس الآلي التي قيدت الإبداع وأفقدته استقلالته. بل إننا نجد أن مفهوم التماثل قد عرف تطوراً، فلم يبق محصوراً بين الإبداع والخارج حيث تجاوز هذه النظرة، وأصبح بين الإبداع والإبداع.

وكان لهذا الإدراك الواعي لأصول المنهج ومفاهيمه وآلياته عند أصحاب هذا الاتجاه أثر طيب على القراءات النقدية، حيث استعار بعض النقاد مفاهيم من مناهج أخرى مكتنتهم من أن يحاوروا بها المنهج البنيوي التكويني، وبذلك شكلوا منهجاً نقدياً تجاوز المقاربة الغولدمانية بتلبيتها وطبيعة الإبداع العربي.

(1) غنار حوار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 61

(2) م. س

## الفصل الثاني

### في مقارنة البنية العميقة الدالة

أولاً: في مقارنة المفهوم

ثانياً: في مقارنة المصطلح

ثالثاً: في مقارنة مستويات البنية السطحية

رابعاً: في مقارنة الرؤية / التشكيل



## الفصل الثاني

### في مقارنة البنية العميقة الدالة

#### أولاً: في مقارنة المفهوم

يعالج هذا الفصل قضية من أهم القضايا النقدية الأساسية المتصلة بالمنهج البنيوي التكويني وهي قضية البنية العميقة الدالة باعتبار مفهومها يشكل حجر الزاوية في أية قراءة تكويرية. فالبنية الدالة - كما يراها بياجي - تكتسب دلالتها في أثناء أداؤها لوظيفتها، في حين أنها تقوم بوظيفتها من أجل أن تكون بنية دالة. لذلك حاولنا مقارنة البنية العميقة الدالة لتتمكن من مقارنة المفهوم والمصطلح، والمستويات وعلاقتها بالتشكيل والأداة. ومن هنا اقتضت خطتنا المنهجية تناول هذه الإشكالية في أربع جزئيات أساسية مرتبطة بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً.

ففي الجزئية الأولى قارنا مفهوم البنية الدالة في الخطاب النقدي الغربي انطلاقاً من إنجازات أعلام والمنهج البنيوي التكويني. وقد حولنا ربط هذا المفهوم بالمقولات الأساسية للمنهج مثل الشمولية باعتبار أن البنية لا تكون دالة إلا إذا كانت شاملة، منسجمة ومتناسقة بما يشكل جمالها، ومن هنا ارتبطت البنية بالفهم. وفي ضوء الإنجازات السابقة قارنا المصطلح والمفهوم في المدونة النقدية العربية عند النقاد الذين تشكلت هذا البحث، وقد حاولنا تفسير الاختلاف الحاصل بين النقاد في هذه المسألة، وخرجنا بتصور لإشكالية المفهوم والتي ربطناها بعدم تمثل الأصول والمرجعيات الفكرية والفلسفية المؤطرة للمفهوم.

وكان ولا بد أن يقودنا الحديث عن المصطلح والمفهوم إلى مسألة أخرى مرتبطة بهما أشد الارتباط وهي البنية السطحية بوصفها الأداة أو التشكيل التعبيري الحامل للبنية العميقة الدالة أو رؤية الكاتب أو المبدع. لذلك ناقشنا هذه المسألة في المقاربات النقدية التي تبنت هذا المنهج، واتضح أن البنية السطحية لا تخرج عن مجالين اثنين، مجال لا يكثر كثيراً بالبنية السطحية لاعتبارات تتعلق بطبيعة موضوع القراءة نفسه، وهو المجال الذي يحتضن النصوص الفكرية لا بوصفها لا تتوفر على بنية سطحية، بل إن القراءة تقتضي البحث عن المكون الباني فحسب ويتعلق الأمر بمجالات خارج الإبداع. أما المجال الآخر وهو المجال الذي يتحقق فيه مستوى الفهم والقراءة الجمالية بوصفها المعبر الذي يوصل إلى البنية العميقة.

ويترتب عن كل ما سبق الوصول إلى تمثل علاقة الرؤية بالتشكيل، التي تفرض نفسها بالحقاح. فالتشكيل بوصفه مطلباً أساسياً من المنظور البنيوي التكويني، يتجلى من خلاله المكون الباني أو رؤية المبدع المتوارية خلف الشكل الذي يتفاعل مع مكونه الباني.

اقتضت الخطوة المنهجية أن يكون متعلق البحث البدء بمقاربة المنهج والمصطلح في المدونة النقدية العربية، إذ افترضنا أن التفويض الموضوعي للقراءات التي تبنت المقاربة التكوينية بوصفها منهج قراءة، لا تتحقق أهدافه إلا إذا عالجنا إشكالية المصطلح [البنوية التكوينية] والوقوف عند مدلوله، إيماناً منا بأن لا يمكن تمثل الكل إلا بمعرفة الجزء، فلا يمكن معرفة كيف استقبل النقاد الآخر (المنهج) إلا بمداورة مكوناته.

لمقاربة هذه الإشكالية (المنهج والمصطلح) كما عرضت في المقاربات النقدية، رأينا من الضروري تناولها في ثلاثة محاور رئيسة متصلة بعضها ببعض، وتنضي في النهاية إلى تحديد تصور شامل للإشكالية. يكشف عن موقف النقاد العرب في تعاملهم مع المنهج البنوي التكويني. وقد حصرت عناصر الإشكالية في: تحديد تصور النقاد لمفهوم المنهج التكويني، فهذا أمر من شأنه أن يكشف تصورهم وتمثلهم لمفهوم التماثل والانعكاس، لأصل في الأخير عند استقبال النقاد لمنظومة المنهج.

كان البدء بمعالجة [إشكالية المصطلح]، لافتراضنا أن المنهج بوصفه منظومة مفاهيمية متكاملة تبدأ من استعمال النقاد لمصطلح التكوين نفسه الذين تباينت مواقفهم في استقباله وتحديد مفهومه، تباين ترتب عنه - منطقياً - بروز تصورين لفكرة التكوين بشكل عام، وهما تصوران نسيان، ما دام رواد المنهج أنفسهم لم يعيدوا أنفسهم في كل قراءة. وقد انعكس التصوران، أيضاً، على المنظومة المفاهيمية للمنهج، لذلك تعرضنا لإشكالية التماثل والانعكاس التي تعد امتداداً للإشكالية السابقة.

طرح مفهوم التماثل والانعكاس كإشكالية لعدم وضوح دلالة الاصطلاحية في كثير من المقاربات سواء على مستوى المفهوم أو على مستوى الإجراء، مما انعكس ذلك سلباً على القراءات. فلم يرق المفهوم إلى اعتبار [التماثل] نوعاً من المحاكاة أو الانعكاس غير الآلي، لغياب المنطلقات التي تؤسس مفهوم العلاقة التناظرية والتماثلية. لأجل ذلك حاولت مناقشة الإشكالية، دون أن يكون هدفي منصفاً على تسمية المصطلح في حد ذاته، بقدر ما كان منصفاً على مدلوله وعنوانه.

يؤكد البنويون التكوينيون ومنهم أيون بسكادي Ion Pascadi أن غولدمان هو الذي أدخل مفهوم البنية الدلالية structure significative، ومن مقتضياتها الوحدة والانسجام بين العناصر. و(وحدة الأجزاء ضمن كلية والعلاقة الداخلية بين العناصر، بل يفترض في نفس الوقت الانتقال من رؤية سكونية إلى رؤية دينامية)<sup>(11)</sup>.

يندرج مفهوم ألبنية الدلالية أو البنية العميقة الدالة ضمن منظومة المفاهيم والمعايير المنهجية التي تتضمنها البنوية التكوينية، التي ((تحاول أن تحلل البنية الداخلية لنص من النصوص وابطلة إياه بحركة

(11) أيون بسكادي، البنوية التكوينية ولوسيان غولدمان، ترجمة محمد سيللا، ضمن البنوية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جماعي: 46

التاريخ الاجتماعي الذي ظهر فيه)<sup>(12)</sup>. غير أن هذا المفهوم ليس من ابتكار غولدمان وإنما سبق أن استعمله لوكاتش بصيغة أخرى. لذا نجد الباحثين يؤكدون على التفاه غولدمان مع لوكاتش في توظيف عدد من المفاهيم والمقولات منها: ((البنية الدلالية والوعي الممكن والنشء والنظرة الشمولية))<sup>(13)</sup>.

والواقع فإن غولدمان استوحى مفهومه (البنية الدلالية) من دراسته لمؤلفات لوكاتش الثلاثة [الروح والأشكال] [1911] و[نظرية الرواية] [1920] و[التاريخ والوعي الطبقي] [1923]. وقد برهن غولدمان على ((وجود منهج متناسق بين الكتب الثلاثة... وأن كل كتاب يتوسع في تحليل أفتوم من الأفتايم، أعني بها الشكل والبنية والنظرة الشمولية. ويستنتج غولدمان أن هذه التسميات الثلاث يمكن دمجها في تسمية واحدة، يطلق عليها غولدمان عبارة [البنية الدلالية])<sup>(14)</sup>.

وقبل شروع غولدمان في دراسة ألبنية الدلالية، قام بتحديد مفهومها في كتابه أبحاث جدلية ((إن مقولة ألبنية الدلالية تدل معاً على الواقع والقاعدة لأنها تحدد في أن المحرك الحقيقي (الواقع) والهدف الذي تصبو إليه هذه الشمولية التي هي المجتمع الإنساني، هذه الشمولية التي يشترك فيها معاً العمل الذي يجب دراسته والبحث يقوم بهذه الدراسة))<sup>(15)</sup>.

تؤكد الفقرة السابقة أن مفهوم الشمولية Totalité عامل مشترك بين العمل المدروس، وبين الباحث، فلا تتحقق في الأول الغاية المنهجية إلا إذا توفر هذا الشرط (الشمولية). معنى هذا أن البنية لا تكون عميقة دالة إلا إذا كانت شاملة. فالدلالة هي رديف الشمولية من المنظور الفرداني، ولا يتحقق هذا الأمر إلا إذا وجد (بضم الواو) الباحث الذي باستطاعته أن يقبض على هذه الشمولية المفترضة، ((لفهم العمل الذي يريد الباحث دراسته، يجب في المقام الأول اكتشاف البنية التي تأخذ بعين الاعتبار شمولية النص))<sup>(16)</sup>.

إذا كانت ألبنية الدلالية (البنية العميقة الدالة) بهذه المعايير والمواصفات المنهجية تبدأ من الاكتشاف ويليه التحديد الذي يراعي المنظور الشمولي للبنية، كل هذا يفترض البحث عن الوقائع

(11) جمال شحيد، في البنوية التركيبية: 9

(12) م. من: 19

(13) م. من: 9

(14)

لوسيان غولدمان، أبحاث جدلية، نقل عن جمال شحيد، في البنوية التركيبية: 81

(15) L. Goldmann, La sociologie de la littérature: situation actuelle et problèmes de méthode, Revue internationale des sciences sociales, 534, Vol xix (1964) n-4 Unesco



والأحداث بغض النظر عن تاريخها. وبهذا يصبح ((مفهوم البنية الدلالية يشكل الأداة الرئيسية للبحث في أغلب الوقائع الماضية والحاضرة))<sup>(1)</sup>.

بين يون إسكادي أن البنية الدلالية *La structure significative* هي معبر للبحث عن الوقائع، لأنها استحالته إلى أداة بحث توجه الباحث إلى تعميق فهمه لتمثيل العلاقات الأساسية في النص التي يبني أن تأخذ صفة الشمول. فلا يفهم الجزء إلا في إطار فهم الكل، لذلك فإن البنية العميقة الدلالية تبقى هي المرجع النواة التي تخرج منها كل الحيلوط ((تهدف دراستها إلى اكتشاف الوحدة الداخلية للنص وتشكل العلاقات الأساسية داخل النص (...)) بحيث يستحيل علينا أن نفهم زاوية من زواياه دون إحاطتها إلى يجعل العلاقات... (فهو) الذي يجمع كافة الإجابات الاجتماعية والتاريخية التي تشكل رؤية معينة للواقع تبرز في تضاعيف النص))<sup>(2)</sup>.

ومن المسائل المتصلة بالبنية العميقة الدلالية أن دراستها تبقى مرتبطة بالإطار الدلالي العام. ففهم البنية لا يرتبط بفهم اللغة عند غولدمان، إنما يرتبط بفهم الكلام، لأن اللغة غير معبرة، أي أنها تبقى دوماً حيادية بخلاف الكلام فهو ذو طابع معبر يطبع بالطابع الاجتماعي. وفي هذا يقول غولدمان: ((إن اللغة ذات طابع غير معبر (غير دال) بينما الكلام ذو طابع معبر... فاللغة لا تستطيع أن تكون متشائمة أو متفائلة لأنه يجب أن تتمكن من التعبير عن الفرح واليأس، وبالعكس فإن كل كلام يطبع بطابع المجتمع أصبح بالضرورة معبراً في جملة، إنه يدل على شيء))<sup>(3)</sup>.

وهكذا فإن كل شيء في المنهج الغولدماني يرتبط بما هو جماعي، لأنه المنبع أو النواة التي تكشف كل الحيلوط، ومن ثم التشكيل والصياغة، فالكلام من إنتاج فرد لكن لا دلالة له إلا بالرجوع إلى الجماعة والإبداع من إنتاج الفرد أيضاً، لكنه يعبر عن رؤية الجماعة ولا سبيل إلى هذه الرؤية إلا بالرجوع إلى اللوغوس التكويني وهو البنية العميقة، وبالتالي ((لا نستطيع أن نفهم البنية الدلالية بشكل معمق إلا إذا ربطنا ما بين أوسع كالبني الذهنية ورؤى الطبقات الاجتماعية للعالم والبنية الاقتصادية التي تفرزها حتماً تاريخية معينة))<sup>(4)</sup>.

يتضمن هذا القول بعداً منهجياً هاماً، إذ نستوحي منه الكيفية التي يتم بها تفسير البنية العميقة الدلالية، فهي تبقى في إطار (السكونية) - وهذا ما يخشاه غولدمان - إذا لم تربط بينى ذهنية أخرى توجد.

خارج العمل الإبداعي، وبهذا الإجراء تتحقق صفة الدينامية والتكوينية للبنية وفي نفس الوقت تتخلص من مقولة التأثير والتأثر التي انتشرت على يدي ممثلي الأدب المقارن.

ويبقى النقاش مبثوراً عن البنية العميقة الدلالية أو البنية الدلالية إذا لم يرتبط بمبدأ التناسق *Cohérence* والانسجام، وأشار غولدمان في أبحاثه إلى هذا المفهوم التناسقي الذي استوحاه من فلسفة 'جيجل' ((فهي الكل تكمن الحقيقة)). فالكل لا يحدد الحقيقة إلا إذا كان متناسقاً للأجزاء، وبهذا يكون التناسق متشادلاً للعمل الإبداعي.

إذن فإن البنية الدلالية للعمل الإبداعي، هي شدة هذا التناسق الكلي للأجزاء والعناصر. فالتناسق يشكل روح العمل الإبداعي، لا على مستوى الفرد فحسب، بل على مستوى الجماعة. وأكد غولدمان اللكرة التي رأها ((تتوضع لا على مستوى الفرد المبدع، ولكن على مستوى الجماعة، التي هي الفاعل الحقيقي للإبداع))<sup>(5)</sup>. ولم ينفرد غولدمان بهذا التأكيد، بل شاركه باحثون آخرون، فبنوا أن استطيعاً غولدمان تركز على التناسق والانسجام *Cohérence* بالدرجة الأولى، وقد استوحاهما من فلسفة لوكاتش وهذا ما يتهنؤن ميشال بالمي فقال: ((إن استطيعاً غولدمان هي قبل كل شيء استطيعاً التناسق))<sup>(6)</sup>. ويضيف الباحث في سياق مناقشة هذا المفهوم، ((أن العمل الفني أو الإبداعي يعد عملاً مقبولاً استطيعاً حين يعبر دوماً عن دلالة متناسقة *Signification Cohérente* في شكل مناسب *Forme adéquate*)<sup>(7)</sup>.

فدلالة التناسق تتجسد من خلال الانسجام الذي يكون بين الفردي والاجتماعي))<sup>(8)</sup>. فالتناسق الذي يعنيه غولدمان بالدرجة الأولى مرتبط أساساً بما هو قيمي أي بما هو فني وشكلي يرتبط بمستوى الفهم *Compréhension* الذي لا يتحقق في غياب التناسق الذي يعد حجر الزاوية في أي بناء فني محكم. فالنص هو مصدر التناسق الذي يتحقق بداخله، فيقوم بدوره إنتاج بنية دالة شاملة تقودنا إلى مرحلة أوسع وهي التفسير *explication*. ((إن مشكلة التناسق تقترض تناول الحرفي للنص، كل النص وليس غيره، وفيه يتم البحث عن بنية دالة *Structure significative globale*، أما التفسير *explication* فهو مشكلة البحث عن أفاعيل ((*Sujet*)) الفردي الجماعي (...)) أي البحث عن البنية الذهنية *Structure mentale* التي تقوم بتفسير العمل))<sup>(9)</sup>. أي عن المكون الباني أو البنية العميقة الدلالية.

(1) يون إسكادي، البنية التكوينية ولوسيان غولدمان، ترجمة محمد سيلان، ضمن البنية التكوينية و النقد الأدبي، طابعت جماعي: 46.

(2) جمال شحيد، في البنية التركيبية: 81.

(3) L. Goldmann, Structures mentales et création culturelle.: 15.

(4) جمال شحيد، في البنية التركيبية: 83.

(5) L. Goldmann, Pour une sociologie du roman.: 16-17.

(6) Jean Michel Palmier, Goldmann vivant, dans Esthétique et marxisme, coll., 10/18.: 165.

(7) Ibid.: 166.

(8) Ibid.: 166.

(9) L. Goldmann, Marxisme et sciences humaines.: 62.



ويؤكد النقد البيوي التكويني، أنه لا وظيفة للرؤية للعالم ما لم تشكل البنية الدلالية تشكيلا متسجما يمكنها من الظهور والبروز، وبناء على هذا فإن أهمية الرؤية تكمن في الشكل النسيج الذي يعطي انسجاما للحياة الاجتماعية حقيقة أو افتراضا. فـ «وظيفة العمل الفني، داخل المجتمع، وهي إعطاء شكل لرؤية العالم، وهو يكون من الأهمية والصلاحية بقدر ما يكون شكله متسجما»...<sup>(1)</sup>

## ثانياً: في مقاربة المصطلح

يبت القراءة الحايطة للمقاربات النقدية العربية، أن النقاد والباحثين العرب الذين اشتغلوا في هذا الحقل المعرفي تابنت رؤاهم في التعامل مع البنية العميقة الدالة *Structure profonde significative*، وبالتالي اختلفت تصوراتهم إزاء هذا المفهوم. وقبل أن نتأمله هذه المسألة، نرى من الضروري وحسب ما تقتضيه الحظّة المنهجية أن نقارب مفهوم البنية العميقة الدالة أو البنية الدلالية *Structure significative* في المدونة النقدية العربية المعاصرة، فهي المتعلق الأساس الذي يمكننا من إيجاد تفسير للتباين الذي عرفه هذا المفهوم. فما هو التفسير الذي يمكن أن نقدمه لهذا الاختلاف والتباين الذي عرفه المفهوم؟

اتضح لنا من استقراء الدراسات النقدية المستهدفة في هذه المقاربة أن الباحثين العرب لم يوظفوا مفهوما واحدا للدلالة على البنية العميقة الدالة، كما هو الحال في المقاربات النقدية الغربية التي استعملت مفهوما واضحا وهو: *La structure significative* البنية الدلالية ((التي يمكن اعتبارها بمثابة عمق للنص *Logos*))<sup>(2)</sup>، أي إنها اللوغوس التكويني، النواة التي ينبغي البحث عنها في النص.

فقد شاع في المقاربات النقدية العربية التي تبنت البنية التكوينية توظيف مصطلحات عديدة حملت مفاهيم اختلفت باختلاف ثقافة النقاد ومشاربهم المعرفية. فهذا محمد بنيس<sup>(3)</sup> وإن كان قد حدد مفهوم للبنية العميقة الدالة بشكل عام في بيانه المنهجي إلا أنه لم يستعمل مصطلحا دقيقا يوظف تصوره البنية الدلالية أو للمكون الدلالي العميق، فضلا على أنه لم يعزز هذا التصور العام بالمصطلح الأجنبي لتتمكن من معرفة مفهوم للمصطلح على وجه الدقة، إنما اكتفى بالقول: «إن السعي نحو تبني منهج للقراءة، يستند إلى الوعي بالقوانين والبنى الداخلية والخارجية للنص، والكشف عن الرابط الجدلي بينهما من أجل الوصول إلى النواة»<sup>(4)</sup>. وما النواة التي أشار إليها بنيس إلا المكون البائي أو اللوغوس التكويني على سبيل الافتراض.

(1) جاك لينهات، من أجل استيعابا موسيولوجيا، محاولة لبناء استيعابا غولدمان، ضمن البنية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جماعي: 57

(2) لحمداني، حيد، النقد الروائي و الأيديولوجيا: 48

(3) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنوية تكوينية: 10

واتضح فيما بعد، أن محمد بنيس قد استعمل مفهوم البنية الدالة في سياق عرض عن منهجه قائلا: «حاولت أن أربط بالقراءة التي تولف بين داخل المتن وخارجه، مستفيدا من البنية في الكشف عن قوانين البنيات الدالة... ومعتمدا على البنية التكوينية»<sup>(1)</sup>. ويبدو أن مفهوم البنية الدالة في هذا السياق يدل على المعنى المراد من البنية (بنيات) الدلالية، *La structure signifiante* لأن هدف بنيس هو السعي للقبض على المكون البائي للبنية التي سماها البنية العامة. ويتجلى هذا في قوله التالي: حين كان يصعد عرض تصميم رسالته، حيث قسم الباب الأول إلى فصلين ((الأول خاص بتجليات البنية السطحية... والثاني قراءة للبنية العميقة، بعد أن جمعت ما تفكك من البنيات الجزئية والقوانين، لتصل في النهاية إلى تحديد البنية العامة))<sup>(2)</sup>. ورغم هذا الجهد المبذول من بنيس لتحديد مفهوم البنية الدلالية إلا أن تصوره لما يزال يحيط به شيء من الغموض والظبابية دون أن يظفر بالتفسير المطلوب عما يدل أن الباحث لم يحسم هذه مسألة حسمًا صارما.

وهكذا تداخلت المفاهيم والمصطلحات عند الباحث حتى أضى من الصعب التمييز بينها (البنية الدالة، البنية السطحية، البنية الداخلية)، مما يؤكد أن الباحث لم يتخلص من تأثير المنهج البيوي الشكلي عليه. فالبنية السطحية والبنية الداخلية مصطلحان شاعا استعمالهما عند البيويين الشكليين، وكان من المفترض أن يركز الباحث على الطابع الشمولي للبنية وانسجامها وتانسقها بالدرجة الأولى، فالعمل الفني من منظور التصور البيوي التكويني لا يعد مقبولا إلا إذا عبر عن دلالة متناسقة.

أما لحمداني حميد فقد لجأ إلى المفهوم البنية العميقة الدالة *La structure significative* في سياق إشارته إلى المفاهيم الأساسية المؤطرة لمنهج غولدمان وهي (الفهم، التفسير، البنية الدالة، الرؤية للعالم)، لكنه لم يقدم أي مدلول دقيق من شأنه أن يضي على المفهوم توضيحا يمكن من تحديد تصور له. وكشفت القراءة الحايطة لمقاربة الباحث<sup>(3)</sup> أنه استعمل مفهوم البنية الداخلية الذي أراد به البنية العميقة الدالة، ((فإن الدراسة الداخلية... يمكن أن تشكل نسقا داخليا يسمح بفهم رؤى المبدعين وتصوراتهم للواقع الاجتماعي الذي يعيشون فيه))<sup>(4)</sup>. وبالتأكيد فإن فهم الرؤى هو سبيل موصل إلى اللوغوس التكويني، إن مفهوم البنية الداخلية الذي كما استعمله الباحث في هذه الدراسة يوحي بمفهوم البنية العميقة الدالة مادامت مقصودة الباحث هي الكشف عن رؤى المبدعين والسعي وراء البحث عنها هو السعي وراء البحث عن المكون البائي للأعمال الروائية. وفي نفس السياق نجد الباحث يستعمل مفهوم البنية الفنية

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنوية تكوينية: 11

(2) م. بنيس: 11

(3) راجع، لحمداني، حيد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنوية تكوينية

(4) م. بنيس: 15



للدلالة على البنية العميقة الدالة أيضا، (يستهدف (بعد التحليل) الكشف عن البنى الفنية وما تعبر عنه من بنى مضمونية عميقة))<sup>(1)</sup>. ومهما يكن من أمر فإن غاية الحمداني حيناً من تحليل البنية الداخلية أو البنية الفنية - كما اصطلاح على تسميتها - هو الوصول إلى اكتشاف البنية الدالة باعتبارها بنية عميقة، وهي غاية غولدمان، أيضاً، كما كشفها الحمداني ((من وراء تحليل البنية الداخلية للعمل الروائي، فهي الوصول إلى تحديد البنية الدالة Structure significative التي يمكن اعتبارها بمثابة عمق النص "Logos")<sup>(2)</sup>.

إن مفهوم الباحث الحمداني حيناً لـ البنية العميقة الدالة وإن كان يتجه نحو البحث عن المجهول - الذي هو البنية العميقة - انطلاقاً من البنية السطحية، إلا أنه لم يستقر عند معنى واضح، مما يبين أنه لم يتخلص هو الآخر من تأثير المنهج البنيوي الشكلي. وها هو يوظف مرة أخرى مفهوم البنية السطحية Structure de surface في قوله ((هذه البنية السطحية في الرواية، وهذا هو الوجه المباشر الذي يطل علينا في أول قراءة عابرة يمكن أن يقوم بها. إلا أن هذه البنية السطحية Structure de surface ورا تحمله من أحداث وأوصاف... تحمل في داخلها بنية عميقة Structure profonde))<sup>(3)</sup>.

من هذا التحليل يتبين لنا أن أزمة النقد العربي الحديث تبدأ من أزمة المفهوم والمصطلح، ولم تستوعب المناهج النقدية على أنها منظومات من المفاهيم والمصطلحات لها مرجعيات وأصول فكرية وفلسفية كان من المفترض الوقوف عندها، حتى يتمكن الباحث من تمثلها وتطبيقها على أنها أداة متجربة للمعرفة، وليس مجرد مصطلح جيء به للتجريب ليس إلا.

وكشفت القراءة الحاثية لمقاربة مختار حبار، أن تصوره للبنية الدالية ينسجم مع التصور التكويني لهذه المسألة، فقد رأى أنه لا بد من الانطلاق من المعلوم الذي يمثل في البنية السطحية للبحث عن المجهول الذي هو البنية العميقة، فلا يمكن أن يستقيم أي تفسير ما لم يتم الكشف عن المكون الدلالي العميق الذي كان سبباً في صياغة هذا الشكل أو ذاك. ولتوضيح هذه الفكرة نسوق قول الباحث: ((ربما كان من الأجدي لنا وللقارئ... الإشارة المختزلة إلى بعض الأعمال النقدية التي انشغل أصحابها بقراءة بعض الأعمال الإبداعية قراءة استكشافية، نحاول أن تربط بين فضاء النص الأدبي بوصفه قابلاً أو تشكيلاً، وبين ذلك العميقة أو نواته أو رؤيته، بوصفها فاعلاً أو قاتلاً حقيقياً. ذلك لأن التفسير الصحيح أو القريب من الصحة، لأي شكل من الإشكالات التعبيرية، لا يستقيم إلا باكتشاف المنابع التي صدرت عنها تلك الإشكالات التعبيرية))<sup>(4)</sup>.

(1) الحمداني حيد، الرواية المغربية وروية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 15

(2) الحمداني حيد، النقد الروائي والأبنيولوجيا: 48

(3) الحمداني حيد، الرواية المغربية وروية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 135

(4) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرواية والتشكيل: 15

وهكذا فإن الأمور تصبح واضحة لا يكتنفها أي غموض فيما يتعلق بمفهوم مختار حبار للبنية الدلالية الذي اتفناه ثابتاً عنده، فمفهومه للبنية الدلالية يقوم على ثنائية الماقبل والمابعد أي أن المكون البنيوي هو الذي يكون سبباً في التشكيل التعبيري، وهذا ما يؤكد في الفقرة التالية: ((إن ما قد يتبادر إلى الأذهان الآن، هو التساؤل عن العلة التي تشكلت بموجبها القصيدة الصوفية، ذات السلوك الصوفي العملي، في عمومها هذا التشكل النمطي الموحد الذي أتينا على وصفه. والجواب عن ذلك يرجع، من دون شك، إلى البنية الدلالية العميقة الموحدة أيضاً، والتي يصدر عنها كل الصوفية في رؤياهم للعالم، وهي البنية التي تم استنتاجها من مجموع ما قرأناه من المقاصد نفسها، ثم من سلوك الصوفية العملي والنظري))<sup>(1)</sup>.

إن النقاد العرب الذين تبنا المنهج النبوي التكويني صدروا جميعاً عن روح المنهج التأسسي (الماقبل والمابعد)، غير أنهم اختلفوا في الإجراء، ولما يتخلص الكثير منهم بعد من تأثير إجازات البنية الشكلية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فلأننا نفترض أن طائفة كبيرة من هؤلاء قامت على نقل المصطلح أو ترجمته دون أن تتقن النسبة التي تتطابق مع المفهوم الأصيل. ومن هنا كان التباين في الإجراء.

أصل بعد هذه المناقشة إلى تصنيف النقاد في مقاربتهم للبنى العميقة الدالة، إلى فئتين. فئة ترى البنية السطحية تمثل في مجموع النصوص الإبداعية التي كانت موضوع المقاربة متناً Corpus موحداً، وفئة أخرى حصرت مفهومها له في استقلالية النص الإبداعي لما يتميز به من خصوصية فنية جمالية، ومن هذا المنطلق كان التصور للبنية الدلالية. يمثل هذه الفئة ثلاثة باحثين التقوا في تصورهم الموحد للبنية الدالة وهم: محمد بنيس، الطاهر لبيب، مختار حبار، ومن جيل الصدف أن هؤلاء الباحثين الثلاثة قاربوا إبداعات شعرية قديمة ومعاصرة. ويعد الطاهر لبيب أول باحث - فيما أعلم - اتخذ من الشعر العذري [متناً] بوصفه بنية سطحية لمقاربة مستوى الفهم، ويبدو أنه قد وعى مفهوم البنية الدالة، فقد شكل عنها تصوراً دقيقاً، ويمكن أن نربط ذلك بقراءات الباحث في أصول المنهج التكويني وآلياته وأدواته الإجرائية.

تمثلت البنية السطحية عند الطاهر لبيب في مجموع الشعر العذري [متناً]، كأنه نموذج واحد لهذه الزمرة من الشعراء، ولم يكن اختيار الباحث لهذه البنية اختياراً عشوائياً مرغحلاً لا يخضع لأي اعتبار منهجي، فقد أدرك - كما أدرك أيضاً مختار حبار حين قارب الشعر الصوفي بوصفه بنية سطحية كأنه متن واحد موحد - أن البنية السطحية للشعر العذري لها علة وجود أو كوغنوس تكويني واحد، وفهم (بفتح الفاء وسكون الهاء) هذه البنية العميقة مرتبط بفهم بالبنية الشعرية العامة للزمرة العذرية، وليس بنية شاعر واحد، لأن الرؤية للعالم لهذه الزمرة هي تعبير عن موقف جماعة، وليس تعبيراً عن موقف فرد، وهذا هو تصور غولدمان الذي صاغ فكرته من مراجع هيغل الفلسفية (إن الحقيقة خلاصة الكل).

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرواية والتشكيل: 21



إن اتخاذ الطاهر لبب الشعر العذري كله بنية سطحية فكرة ليست اعتباطية، بل هي فكرة راسخة استنادات وأصول مرجعية في المنهج التكويني التي كانت تمثل اللوغوس التكويني، وهذا ما يمكن أن نلاحظه إليه في الفقرة التالية التي يرى فيها الطاهر لبب الشعر العذري بنية دالة متعاسكة فيقول: ((والحال أننا ونحوهم نهتم - ... - بهذه المجموعة من الشعراء الذين لم يدرسوا إلا قليلاً... تبين لنا أنه لا بد لفهم دلالة شعرهم من كلبته المتعاسكة من إيجاز قراءة جديدة له. ولم نحل عشرين من أن لا تنتهي إلى نتائج مقنعة بيتنا وبين عمارك القيام بالتجربة. وقد فوجئنا نحن أنفسنا، بهذه النتائج اللا متوقعة والمعارضة جذرياً لكل ما سبق لنا أن تلقناه))<sup>(1)</sup>.

إذا كانت النتائج التي توصل إليها الباحث مفاجئة حتى بالنسبة إليه، وهي في الحقيقة ليست كذلك، فإن مرد ذلك إلى تغير المقاليب، أي أن النظر كان إلى العلة التي كانت العامل المجهول بالنسبة للمعلوم (البنية الدالة للشعر العذري)، فالوصول إلى هذه النتيجة غير (المتوقعة) مرهون بهذه الرؤية الموسعة للبنية الدالة، وإلى منهج يساعد على إيجاز قراءة عميقة للبنية الدالة، ((ذلك أن الشعر المسعى عذرياً يتدرج - ... - ضمن بنية لغوية، شعرية وذخنية كان لا بد من وضع خطاطة لها (...). كما كان من الضروري أيضاً إظهار تكوينها أو تطورها الذي أفضى بنا جزئياً - ... - إلى التصور العذري))<sup>(2)</sup>.

وهناك تفسير آخر أوردته الباحثة لتبرير إجرائه الذي اعتبر فيه الشعر العذري متناً واحداً، لأن الرؤية التي صدرت عنه هي رؤية للعالم لزمرة عانت نفس الظروف المادية والاجتماعية، وكان لها نفس الوعي ونفس ((الرؤية)) تبدت لنا باعتبارها نواة وعي جمعي لزمرة اجتماعية مشخصة كانت قد عاشت في شروط مادية خاصة))<sup>(3)</sup>. وهذا ما جاء بيانه في الباب الرابع.

إن رؤية الباحث الطاهر لبب للبنية الدالة بهذه الصفة الشمولية الجامعة، تؤكد على عمق نظرية الباحث، وتصوره الدقيق لهذه البنية، وما لا شك فيه أن انسجامها وتناسقها أمر له ما يفسره. وفي هذا السياق تدرج قراءة مختار حبار الذي تلتقي مقارنته مع مقاربة الطاهر لبب، فكلاهما يشارك الآخر في تصور لبنية الدالة، فقد كشف حبار مختار عن تمثل واسع لفهم البنية الدالة، مفهوم يشير إلى الجدلية المرتبطة بين التشكيل بوصفه نتاجاً، وبين الدلالة العميقة (الرؤية)، فكل تشكيل مناهج وأصول صدرت عنه، وهذه بالضرورة جماعية، ((لأن التفسير الصحيح أو القريب من المسحة، لأي شكل من الأشكال التعبيرية، لا يستقيم إلا باستكشاف المناهج التي صدرت عنها تلك الأعمال التعبيرية))<sup>(4)</sup>.

نؤكد مع مختار حبار، فإن الأشكال التعبيرية لا بد لها من مناهج التي لا تتمثل في البنية الجزئية، بل في هذا المجهول (الكل الجماعي)، ومن هنا جاءت البنية الدالة (الشاملة) في هذا المتن الموحد الذي اختاره الباحث، لأن التجربة الشعرية الصوفية، هي تعبير عن وعي جماعي ومن هذا الباب كانت البنية الدالة الصوفية تمثل الجماعة (الشعراء الصوفيين)، وإن بدا الأمر أن لكل شاعر تجربته الخاصة، فإن فرضية فولدمان تقول ((بإمكاننا جمع عدد من الأفعال في وحدة بنائية، ولحاوّل تأسيس بين هذه الأفعال إلى حد يمكن علاقات الفهم والتفسير بإدخال أفعال أخرى تبدو غريبة عن البنية))<sup>(1)</sup>.

إذن، فإن فكرة البنية كما رأينا موجودة في أبحاث فولدمان، والتي أكدت على جمع الأفعال في وحدة بنائية، ومن هذه الفكرة خرجت مقولة البنية الدالة أو الدلالية التي من خصائصها هذا الجمع الموحد للنصوص الذي ينتج عنه (بنية دالة).

أسس الباحث مفهومه للبنية الدالة على فرضية وجهية بناها على ثنائية الماقبل والمابعد والتي نجد جذورها عند أرسطو، تستمد عناصرها من مجموع شعر أبي مدين وحكمه ومقولاته الصوفية، والتي أبان عنها في المثلث الصوفي. وبالتالي فإن النتائج التي توصل إليها الباحث تطابقت مع المتطلبات التي انطلقت منها في مدخله. ولا يمكن أن نقصي تجربة الباحث ثم نبسّ لأنها تتجسم مع التجريبتين السابقتين من حيث التوجه العام، حيث تعاملت مع مجموعة من النصوص الشعرية على أساس أن لها بنية دالة واحدة تنبعث منها الأعمال في مجموعها. فما خصائص هذه البنية التي حددها الباحث؟ وما هو الحد الفاصل بين محاولة هذا الأخير والمحاولتين السابقتين؟

قبل أن يحدد محمد بنيس مفهومه للبنية الدالة، يحدد يتركز أساساً حول الجدلية التي يسير وفقها النص الإبداعي الذي ((يخضع لجدلية خاصة، داخل خضوعه لجدلية أعم وأشمل))<sup>(2)</sup>. وبالتالي فإن طبيعة النص تبقى في إطار جدلية الخاص والعام، ويخرج بعد ذلك إلى ضرورة إيلاء الأهمية للنص الأدبي لأنه ((هو الأساس وهو المقصود في المجال الدراسة))<sup>(3)</sup>.

يكشف محمد بنيس عن موقفه بالنسبة لتعامله مع النص الإبداعي، حيث يوظف مصطلح المتن للدلالة على البنية السطحية الذي يعني بها مجموع الأعمال الشعرية لزمرة من الشعراء المغريين، وأن تحديد هذا المتن كان عن قناعة توصل إليها، لأنه يشكل تجانساً كاملاً. وفي هذا السياق نسوق القول التالي للتدليل على هذا المفهوم، ((لذلك أحدد خطتي منذ البداية، وأسمي النصوص بمجموعها متناً Corpus، ثم اعتمد

(1) الطاهر لبب، مسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجاً)، 6

(2) م. س: 6

(3) م. س: 7

(4) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرقيا والتشكيل: 15

(1) L. Goldmann, Pour une sociologie du roman, 350

محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنوية تكوينية: 24

م. س: 25



المتن بكامله كأساس للتحليل... (وهو) يشكل تمهائناً في جوهره، ما دام يختص بتجربة فئة محددة من الشعراء المغاربة... ولذلك سأكتب على دراسة المتن العام ككل<sup>(1)</sup>.

وعلى العموم فقد اعتبر محمد بنيس البنية السطحية ليست نصاً واحداً إنما مجموعة من النصوص الشعرية سماها متناً ولها بنية دالة واحدة، ومن هذه الزاوية يلتقي بنيس مع الطاهر ليبب ونختار جبار في تصورهما للبنية السطحية التي لها بنية دالة.

أما الفئة الثانية فهي تتمثل في النقاد الذين تعاملوا مع المتن لا بوصفه بنية دالة تضم مجموعة النصوص الإبداعية بل اعتبر المتن كله نصوصاً مستقلة يشكل كل نص منه تياراً أو مذهباً أو رؤية، وهذا عكس ما أجهزته الفئة الأولى. ومثل هذه الفئة لحمداني حميد وسلمان كاصد وزريق رضا صيداوي.

في سياق حديثه عن البنية الدالة يتفق الباحث لحمداني حميد منهج غولدمان، فيبين فيه قصوراً يتمثل في عدم تحديد خطة إجرائية تتناول فهم البنية السطحية، فـ ((غولدمان يتحدث عن البنية الأدبية دون أن يكون مفهومه عنها قابلاً لأن يصبح إجرائياً... إنه يقول بوجود بنية داخلية في العمل الأدبي))<sup>(2)</sup>. إن هذا الموقف أدى بالباحث إلى اعتبار البنية التكوينية لا تملك الأدوات الإجرائية الكفيلة بتحليل البنية الدالة.

أشرنا إلى هذا الموقف لنبين أن رأي لحمداني حميد في هذه المسألة لا يعدو أن يكون مجرد دعوة إلى يلتزم بها، ففي كتابه (الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي)، جاء تصوره للبنية السطحية - غالباً للتصور الذي يبناه عند الطاهر ليبب أو نختار جبار أو محمد بنيس - مؤسسا على استقلالية النص الإبداعي (الروائي)، الذي عده وحدة فنية مستقلة، ومن هذا المنطلق قارب لحمداني كل الروايات المغربية في دراسة على أنها نصوص إبداعية مستقلة وليست متناً Corpus، فلا توجد صلة بين روايات كل موقف من المواقف (موقف المصاحلة، وموقف الانتقاد)، اللهم إلا من حيث الرؤية العامة، وهي رؤية الواقع الاجتماعي. وقد حاول الباحث تحليل هذا الإجراء في قوله: ((إن الاهتمام بالبنى الداخلية للنصوص قادنا إلى تبني طريقة خاصة في التعامل مع الروايات المدرسة، فقد ابتعدنا عن أساليب النقد العربي التقليدي، تلك التي كانت تجمع في إطار واحد الحديث عن روايات متعددة، على فرض أنها تلتقي فيما بينها حول تصور واحد للقضايا التي تعالجها))<sup>(3)</sup>.

انصهر أن التبرير الذي جاء به الباحث لا يمكن الأخذ به كملزمة غير قابلة للبرهان والنقاش لما جدوى أن يدرس الباحث سبع روايات - في القسم الأول مثلاً - تشارك في موقف واحد وأيديولوجيا

مشتركة، وعي واحد دون أن تشكل بنية دالة واحدة. فموقف المصاحلة مع الواقع جسده مجموعة من الروايات، كما أن موقف الانتقاد مثله مجموعة أخرى من الروايات التي تشكل بنية دالة، وليس مجموعة من البنى المستقلة.

لم يكن الباحث المغربي لحمداني حميد يشكل حلقة شاذة في هذا الأمر، فهناك باحثون آخرون ينطلقون من نفس الفرضية، أي فرضية استقلال النص الإبداعي والتي نعني بها مقارنة النص الإبداعي بوصفه بنية مستقلة دون مقارنته ضمن نصوص أخرى ولو أنها شاركت في نفس الرؤية. ومن هؤلاء الباحث العراقي سلمان كاصد الذي أسس تصوره للبنية الدالة على استقلالية البنية السطحية. فقد تعامل مع كل عمل إبداعي بوصفه عملاً مستقلاً فحسب له بنية دالة واحدة تنبعث منه. وعلى المستوى النظري لم يقدم سلمان كاصد في بيانه المنهجي ما يبرر موقفه من للبنية الدالة، أو عن مكوناتها الباني. وكل ما يمكن قوله أن سلمان كاصد كان لديه قناعة بمجدوى هذا الإجراء، فهو السبيل الوحيد الذي سيمكنه من استقراء أعمال المبدع المنهج البائي بوصفه منتجاً نقدياً جديداً قادراً على تتبع التحولات الفنية والموضوعاتية لذا وجدني التنجس إلى دراسة تحولات تلك البنى في فنه القصصي<sup>(4)</sup>.

وإذا كان سلمان كاصد لم يحسم الأمر في مسألة المفهوم، فإننا نجده على مستوى المنجز النقدي واضحاً أشد الوضوح، فقد انصرف إلى استقلالية النص وفردته، ففي بنية التماسك (الفصل الأول) نفحص الباحث أعمالاً قصصية لمهدي عيسى الصقر بوصفها أعمالاً ذات بنية دالة مستقلة من مثل؟ (بكاء الأطفال 1950) و(الطفل الكبير 1952) و(الغزل 1955)، وإن كانت هذه القصص ذات رؤية متقاربة ((نجد أن بنية المشابهة المتغايرة متجلية في موضوعها المتكرر، الذي يكتنفه تغير تحويلي بفعل العنصر المتغير بوصفه عنصراً جديداً قادراً على خلق حادثة توهمنا بتشكيل عمل قصصي مختلف، إلا أن عزل العنصر ذاته يؤدي إلى اكتشاف حالة التشابه بين الأعمال القصصية ذات التوجه الواحد))<sup>(2)</sup>. هذا تأكيد من الباحث على التقارب الموضوعاتي في قصص الصقر الثلاث، بفعل اشتراكها جميعاً في العنصر المتكرر رغم العناصر المتغايرة الداخلة عليها.

في سياق تحليله للبنى الدالة لبنية التماسك يقارب نس. كاصد قصة (هندال 1954) دون أن يربطها بالقصص السابقة، مما يؤكد أنه لم ينطق من فرضية معلومة أن هذه مجموعة القصص لا تشكل متناً واحداً، بالرغم من أنها تندرج في سياق موحد، ولو أن قصة (هندال) تقوم على جدلية الحضور والغياب<sup>(3)</sup>. وفي بنية الانشطار قارب سلمان كاصد قصص (الحروف المطفأة، الغريم النائم في الظلمة) وفي بنية

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقارنة ببنية تكوينية في الأدب القصصي: 14 م. ص: 24-25.  
(2) م. ص: 41.  
(3)

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة ببنية تكوينية: 25  
(2) لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة ببنية تكوينية: 48  
(3) م. ص: 15



التجاهل التي مثلتها قصة (المسبعة 1975)، أما بنية التدوير فقد احتضنت الروايات التالية: (الحصان 1972)، (المدير 1978)، (حيرة سيدة حجاز 1982)، (في الهواء رنين أجراس 1988)، (العودة 1992). تؤكد هذه الشهادات الحية أن الباحث لم يؤسس بنيته الدالة على أساس المتن الذي يحسن مجموعة من النصوص، أي على أساس بنية دالة واحدة، إنما اعتبر كل عمل (قصة) بنية سطحية مستقلة بذاتها، لها مكوناتها الباني، علما أن هذه الأعمال تشترك في بنية دالة واحدة تنبعث منها وهي بنية التماسك ذات مضامين متقاربة إن لم نقل موحدة، لا تخلص من سؤر دلالية تشد بعضها بعضا دون أن تفقد كل قصة استقلاليتها، إلا أن الباحث لم يؤسس منها متنا، ولو أنه صرح أن ((مفهوم التماسك (يستمد) قيمته النظرية من المحاولات النقدية والإجرائية التي جاءت بها البنيوية التكوينية بوصفها منهجا يستند في مكوناته إلى رؤية القاص للعالم))<sup>(1)</sup>.

رغم قناعة نس. كاصد بأن النظر إلى البنية النصية في المفهوم التكويني على أنها بنية متماسكة، إلا أنه لم يراع تلك الخصوصية البنائية، ويبدو أنه كان مولعا في هذه المقاربة بهاجس تجريب المناهج الجوارية وأعني بها المناهج السابقة التي هيمنت على مقاربت. ومثل هذا الإجراء لا يسهل عمل الدارس، إذ يجد نفسه أمام مجموعة متعددة من النصوص. ومن البنى الدالة التي قاربها الباحث مناهج متعددة بغرض إثبات النتيجة التي توصل إليها من خلال تطبيق المناهج الجوارية (البنيوية الشكلية، السيميائية...)، هي نفسها النتائج التي توصلت إليها المقاربة السوسولوجية. والواقع فإن الباحث حينما يتناول أعمالا ((كثيرة في دراسة واحدة، يضطر إلى حذف عدة معطيات تجريبية))<sup>(2)</sup>.

وهناك قراءة أخرى ماثلة للقراءة السابقة، وهي تندرج ضمن المجال الذي عمل على مبدأ استقلالية النص الإبداعي لما يتميز به من خصوصية فنية، إنها قراءة الباحث اللبناني رفیق رضا صيداوي<sup>(3)</sup> التي لا يبين فيها مفهومه لكبنية الدالة أو الدلالية، ما عدا الإشارة الحاطقة التي وردت في قوله: ((إن البنيوية التوليدية رأت أن لكل تصرف إنساني طابعا ذا بنية دالة يفترض بالباحث أن يضعها في النور))<sup>(4)</sup>. إن دلالة المفهوم الذي تضمنته الجملة السابقة غير واضحة، حيث جعل من البنية الدالة رديفا للسلوك الإنساني. ورأى رفیق رضا صيداوي أن فهم البنية الجزئية يقتضي العودة إلى المكون الباني، مما يحتم إدراجها ضمن بنية أوسع منها.

وكانت مرحلة التطبيق هي المرحلة الخامسة، لأنها أكدت على مفهوم البنية الدالة الذي أشار إليه ر.و. صيداوي في بيانه المنهجي. غير أن الباحث تعامل مع الروايات التي كانت موضع تجريب على أنها نصوص مستقلة لا تربطها وحدة رؤيوية، ولو أنها تشترك في بنية دالة واحدة، فقد أقحم في كل عنصر بنائي من عناصر الرواية البنائية (الزمن، المكان، الشخصية) مجموعة من النماذج الروائية المستقلة، قاربها بوصفها نصوصا مستقلة، والقاسم المشترك بينها هو العنصر البنائي المستهدف (الزمن، المكان، الشخصية) الذي يكون بمثابة النموذج البنائي، فرواية (كواييس بيروت) لغادة السمان درست مستقلة للكشف عن عنصر الزمن المنفتح على الذاكرة، كما درست رواية (الفارس القليل بترجل) لـ إلياس الديري وهي نموذج آخر من النماذج التي أنفتح زمنها على الذاكرة التاريخية، فضلا عن نماذج أخرى سبقت مستقلة ليؤكد من خلالها على انفتاح النصوص الروائية على الذاكرة التاريخية، دون أن يشكل مجموع الروايات متنا موحدا باعتبار أن العنصر البنائي المستهدف يجمع كل الروايات. وبقيت نفس النصوص الروائية كنموذج بنائي آخر في الفصول اللاحقة.

وهناك مسألة أخرى ينبغي أن نشير إليها، وهي حرص الناقد على استقلالية العمل الروائي أدى إلى تشظي العمل الواحد إلى جزئيات باتية أفضت إلى البنية التكوينية الأم. وهذه خطة إجرائية مقبولة أيضا، مما يجعل هذه المقاربة متميزة عن سابقتها. فقد قارب الباحث الرواية الواحدة مقاربة بنائية ثلاثية، في ثلاثة فصول بهدف إثبات أن العنصر البنائي الواحد يتماثل مع العناصر البنائية الأخرى لصياغة نفس الرؤية الروائية للحرب اللبنانية، ففي رواية (كواييس بيروت) - على سبيل المثال - نجد العنصر البنائي (الزمن) يجسد رؤية متفائلة، فنفس الرؤية يجسدها العنصر البنائي (المكان) في الفصل الثاني، والعنصر البنائي الثالث (الشخصية) في الفصل الثالث. وكان من الأجدر أن يقوم الباحث بالبحث عن نفس الرؤية (التفائلية) من خلال النظر في هذه العناصر البنائية كلها باعتبارها تشكيلا بنائيا موحدا يجسد رؤية موحدة هي حصيلة تفاعل عناصر بنائية تتحرك في آن واحد.

إن مثل هذا المنظور النقدي للبنية الدالة الذي يتعاطى مع الإبداع بهذه النظرة التجزئية للعمل الواحد لا يتعارض مع النظرة الشمولية التي أقرتها البنيوية التكوينية، إنما يعد قراءة أخرى تعمل على البحث عن المكون الباني الذي يفضي إلى البنية العميقة الدالة بناء على فكرة التشظي.

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقاربة بنوية تكوينية في الأدب القصصي: 21

(2) محمد ساري، البحث عن النقد الأدبي الجديد: 55

(3) انظر كتابه، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية (1975-1995)

(4) م. ص: 39



الباحث لم يتجاوز عن مرحلة الفهم حين قارب أعمالا إبداعية حيث كان وفيا للمنهج التكويني<sup>(1)</sup>. فقارب البنية الدالة لرواية (ثرثرة فوق النيل) لتجيب عن البنية الأساسية للرواية المتمثلة في عناصرها (الشخصيات، الحوارات، دلالات السرد، الوصف) ليمثل بينها وبين الواقع، فالفرق بين المقارن يمكن في أن الرؤية للعالم في المقارنة الثانية ارتبطت بالشكل، بمعنى أن البحث عن البنية الدالة في رواية (ثرثرة فوق النيل) كان انطلاقا من تحليل البنية السطحية لرواية (ثرثرة فوق النيل)، أي انطلاق من المجهول إلى المعلوم.

ويمكن أن نقول إن المقننات المنهجية هي الأمر الحاسم في استبعاد أو حضور البنية السطحية في التحليل التكويني بشكل مكثف. وبات واثقا أن المرجعية التكوينية قد تكون في مجال النصوص النقدية، غير أن البحث عنها لا ينطلق من السطح أو الشكل التعبيري، بل من الامتدادات الاجتماعية والفكرية، من الوغوس الذي كان سببا في تكوينها. فالمرجعية هي المبدأ الثابت في جميع الأحوال، وتبقى، فقط، مسألة البدء، فهل يكون من البنية السطحية المعلوم أم من المجهول التكويني؟

قارب الباحث داود سلوم موضوعا شبيها بالمقارنة السابقة<sup>(2)</sup> فحاول أن يبحث في دراسته عن تفسير لظاهرة النقد العربي القديم من وجهة نظر سوسولوجية. فما هي قراءته للبنية الدالة؟

تلقي هذه المقارنة مع الدراسة السابقة للباحث نعمة برادة لا لكونها تتناول موضوعا نقديا بمنهج نقدي، وهذا إجراء يعتبر غير مألوف - لأن المناهج النقدية، عادة، تقارب نصوصا إبداعية لا نصوصا نقدية -، بل لكونها تغير منطلق البحث عن المكون الباني أو المرجعية المفترضة، فإما البدء بالمابعد باعتباره متوجها لما قبل، أو الحفر مباشرة عن الجذور أو الوغوس التكويني.

قرأ داود سلوم النقد العربي القديم قراءة سوسولوجية، فقام بتجريب المنهج السوسولوجي للبحث عن تفسير يكشف عن منابع ومرجعيات القاعدة النقدية، فبين عمله الإجرائي أن القاعدة النقدية لها مرجعيتها ومكونها الباني المتمثل في السلطة الحاكمة التي كان لها توجيه غير مباشر على الإبداع والنقد. وتعبير واضح فإن الأحكام النقدية لا تخلو من موقف سياسي أيديولوجي، الذي لا يبرز في النص، ذلك أنه يمكن قراءة الأحكام السلطانية والأحكام النقدية قراءة تماثلية. فالحكم النقدي مؤسس ليداري به الناقد السلطان ويعبر عن مواقفه الثابتة، ومن هنا جاء الإبداع هو الآخر بمائل الأحكام النقدية الثابتة، ومن هذا المنطلق تتمثل المواقف الرافضة لأية حركة تحديثية، التي ترفض الأحكام النقدية الجاهزة. وفي هنا ندرك عدم اكتراث داود سلوم بقراءة البنية التعبيرية لأنها لا تشكل المنطلق الصحيح لتفسير البنية الدالة، بقدر ما كان مهتما بالبحث عن مرجعيات الأحكام النقدية، التي يتيح الكشف عنها التفسير القويم لمصدر الحكم النقدي.

لم يقتصر غرض داود سلوم على فهم الحكم النقدي فحسب، بل الوصول إلى تفسير دقيق للوغوس الحكم النقدي، الذي وجد نواته في السلطة السياسية الحاكمة. فالتفسير السوسولوجي للقاعدة النقدية عند النقاد العرب مرتبط بتمثل امتدادات المجتمع السياسية الأيديولوجية والفكرية. وانتهى الباحث في المسألة إلى أن الظاهرة النقدية لها ارتباط بالسلطة الحاكمة، لذا نجلده يستبعد التحليل المحدث للبنية السطحية كما رأينا في مقاربة نعمة برادة.

قدم داود سلوم نصوصا نقدية أكد من خلالها على فكرة حب الأملاك التي عرف بها الخلفاء، فامتد امتلاكهم إلى الفكر والفن، فظهرت أحكام نقدية تكرس مبدأ تملك الخلفاء لموضوعة المدح، التي تنفسي الثبات في السلطة. فحب السلطة وامتلاكها يقتضي سلوكات تسم بالحزم والثبات بغية المحافظة على النظام. و((يمكن أن نجزم أن موقف السلطة من شعر المدح هذا الموقف الاحتكاري كان أحد البواعث لقواعد النقد بعد استقرار هذه النصوص والنظر فيها يتطلبه المدح أحيانا من الشاعر وهو باب يفسر لنا علاقة السلطة بالنقد والناقد شعوريا، أو لا شعوريا لهذا التيار عند تقنين الظاهرة النقدية أو وضع التوصيات والنصائح للشاعر فيما يخص المدح))<sup>(1)</sup>.

فالشاهد في هذا النص، هو إقدام الباحث على تفسير القاعدة النقدية من خلال رؤية سوسولوجية، فأكد على العلاقة القائمة بين السلطة والنقد، بوصف الأحكام السلطانية تشكل البنية العميقة الدالة، وبدون الرجوع إليها لا يستقيم التفسير وهو مرحلة سابقة عن الأحكام النقدية. فالتوصيات والنصائح التي كانت تسدى للشاعر في موضوعة المدح، تمثل القاعدة النقدية التي بين الناقد والشاعر والحاكم (المدح)، أي بين الفن والسلطة. فالقراءة التماثلية بين النقد والسلطة تعزز سلطة السياسي من خلال تقعيد النقد الذي أصبح في خدمته.

وعلى الرغم من أهمية الطرح السوسولوجي الذي بسطه داود سلوم في مقاربة الظاهرة النقدية العربية وفق المنظور السوسولوجي، إلا أنه لم يوظف آليات إجرائية عديدة تمكنا من تقييم هذه القراءة تقييما من شأنه أن يسمح لنا معرفة مستوى تمثيل الباحث للمنهج الذي تعامل معه. فالعلاقة بين المابعد والمابعد أمانها الباحث على أساس من الربط، فقد فرس موقف الأصمعي المتمثل في إسقاط الفحولة عن الشاعر حيث الهجاء في شعره، ((وأخذ الأصمعي بالموقف الإسلامي من شعر الهجاء ولعله في ذلك كان متأثرا بأراء عمر بن الخطاب في الموضوع، فقد سلب الفحولة عن الشاعر مزرد بسبب الهجاء في شعره))<sup>(2)</sup>.

(1) داود سلوم، سوسولوجيا النقد العربي القديم: 52-53 م. ص: 54

(1) عماد برادة، الرؤية للعالم في ثلاثة نماذج روائية، ضمن: الرواية العربية واقع وآفاق، تأليف جماعي  
(2) راجع، داود سلوم، سوسولوجيا النقد العربي القديم.



فسر الباحث استبعاد الأصمعي للفحولة عن الشاعر مزرد ليس بسبب فني، إنما بسبب سوسولوجي، فسقوط الفحولة عن الشاعر مزرد<sup>(\*)</sup> كان بسبب موقف أخلاقي. ومهما يكن، ورغم أهمية التفسير الهام الذي هيأته هذه المقاربة، إلا أن الباحث لم يستمر المنهج التكويني بوصفه منهجا نقديا في أقصى طاقته في تطبيقاته على النصوص الفكرية والنقدية، ليحتد إلى أعماق المجتمع العربي من أجل تحديد اللوغوس الحقيقي للأحكام النقدية. فالمرجعية التكوينية للظاهرة النقدية قد تكون لها امتدادات واسعة في الفلسفة الأيديولوجيا والدين. ومن هنا فإن المنهج التكويني يتيح إمكانية قراءة موضوعية للظاهرة نقدية كانت أم إبداعية.

ونسوق في هذا الصدد قراءة تختار حوار<sup>(1)</sup> التي حاول أن يرصد فيها المرجعية الكلامية الأشعرية بوصفها إطارا مرجعيا ومكونا بانيا لنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، أي باعتبارها ((الكاتب الضمني الذي ينظمها انتظام الخيط للعقد، على الرغم من خفائها بين يدي الكاتب الصريح))<sup>(2)</sup> والظاهر أن الباحث ركز في قراءته على المصادر النظرية لنظرية النظم التي أفاد منها الجرجاني والأخص مقالة الأشعرية بوصفها المقالة التي شكلت المكون الباني لنظرية النظم الجرجانية.

لم يهتم الباحث في هذه الدراسة بقراءة البنية السطحية باعتبارها بنية حاملة لرؤية الناقد ومجسدة لتصوراتها، فمثل هذا الإجراء لن يسعف الباحث للكشف عن الرؤية أو المرجعية النظرية التي كانت وراء صياغة نظرية النظم، أو قل فإن التركيز على البنية السطحية - ولو قبلنا بهذا على سبيل الافتراض - لا يمكن من القبض على الكاتب الضمني، وبالتالي لا يستقيم التفسير الذي يعد الما قبل أي المرجعية الأشعرية الجماعية لفهم المابعد الذي تظهر في نظرية عند الجرجاني، ونواتها [بنية توفيقية] وسطية بين مكون اللفظ ومكون النظم، وترجع إلى أبي الحسن الأشعري وظهر بها منذ عهده خلق القرآن، ثم سرى في تلاميذه، وأتباعه منهم عبد القاهر الجرجاني الذي عمل بروحها في كتابه (دلائل الإعجاز).

إن البنية السطحية في هذا المجال حاضرة كنظرية وليس كشكل تعبير، وكانت موجهة من الكاتب الضمني أو البنية الدالة العميقة، التي استقامت على مكونين، مكون اللفظ ومكون التركيب (النظم). فكانت مقالة الأشعري هي المكون الباني، أو بمثابة الما قبل والتي أخذ عبد القاهر بمقولتها ((الكلام الضمني والكلام اللفظي وأسبقي الأول على الثاني في الفاعلية والسياسة، ويخلص استعماله لذلك في العمل على إتباع مبدأ ترتيب اللفظ في النطق يخضع لترتيب المعاني في النفس))<sup>(3)</sup>. وما كان للبنية السطحية أن تكون

كافية للكشف عن البنية العميقة الدالة لولا البحث عن الكاتب الضمني الذي ساس هذه النظرية. ومن هنا بات من الضروري قبل تمثل مقولات عبد القاهر باعتبارها (المابعد)، الكشف عن الما قبل المثل في معتقد الشعري وهو أساس النظرية النظمية التي ترى أن الفصاحة والبلاغة هي مطابقة البناء اللساني للبناء النفسي<sup>(4)</sup>.

نتقل إلى النموذج التطبيقي التالي الذي يندرج في هذا السياق والذي يمثلته م. بنيس باعتبارها من الباحثين الذين تبوأوا فكرة المتن، ولذلك نجد يتخذ من الشعر المغربي المعاصر متنا Corpus واحدا له بنيت العميقة الدالة. وبين الباحث هذه المسألة بدقة كبيرة في المدخل المنهجي الذي شرح فيه تصوره للمتن (البنية السطحية)، وهو بهذا الإجراء يلتقي مع الطاهر ليب في تصوره لفهم المتن الشعري العذري كما بينا، ومع - أيضا - تختار حوار في رؤيته للمتن الشعري الصوفي كما سيأتي بيانه.

يؤكد م. بنيس على ما قاله غولدمان في كتابه الماركسية والعلوم الإنسانية<sup>(5)</sup> في موضوع تحديد النص الإبداعي، أي تحديد النص (النصوص) الذي سيكون ((مجالا للتحليل والدراسة))<sup>(6)</sup>، غير أن مفهوم النص هنا لا يقصد به نصا واحدا كما سيأتي بيانه، إنما هو مجموعة من النصوص التي تشكل متنا واحدا. ويبين م. بنيس أنه لا ينبغي أن يوظف النص في أغراض أخرى ((لا علاقة لها بالنص كإبداع وممارسة لغوية لها استقلالها وتميزها الخاصان، ومع ذلك يدعون أنهم يحللونه))<sup>(7)</sup>. ولم يوضح الباحث المجال الذي يوظف فيه النص للدلالة على أغراض أخرى، التي لا علاقة لها بالنص، وبقيت الفكرة المطروحة يكتنفها الغموض والإبهام، دون أن تحظى بالتفسير والبيان.

أما الموضوع الذي حظي بشيء من البيان، هو مفهوم المتن الشعري، الذي يعد رديفا للبنية السطحية التي أنتجها البنية العميقة الدالة، فالنصوص الشعرية لزمنة للشعراء المعاصرين في المغرب والذين عاشوا فترة تاريخية متقاربة تشكل بنية سطحية واحدة، معنى هذا أن تحديد المتن من قبل م. بنيس كان عملا مستهدفا ومقصودا لذاته، ((فهو ليس نصا مفردا، بل مجموعة من النصوص، ثم أن هذه النصوص ليست خاصة بشاعر واحد. لذلك أحدد خطتي منذ البدء، وأسمي النصوص بمجموعها متنا Corpus، ثم اعتمد المتن بكامله كأساس للتحليل))<sup>(8)</sup>. ويبين الباحث أن اختياره للمتن كان اختيارا مبنيا على وعي بأهمية المتن

(1) غنار حوار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني: 43

(2) Voir: L. Goldmann, Marxisme et sciences humaines, 59

(3) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوية تكويبية: 25

(4) م. بنيس: 25

(5) م. بنيس: 25

(\*) هو: مزرد بن ضرار واسمه يزيد وهو آخر الشعاع، وكان عريضا. راجع، الأغني، م 2: 138 والمجلد 9: 154-155

(1) راجع، غنار حوار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، مجلة ثقافات، ع: 4، خريف 2002

(2) م. بنيس: 35

(3) م. بنيس: 40



بوصفه مثلاً له بنية دالة، مفترضاً أنه (المتن) «يشكل تجانسا في جوهره، مل دام يختص بتجربة فئة محددة من الشعراء المغاربة»<sup>(1)</sup>.

إن مفهوم المتن لا يمثل مجموعاً من النصوص جمعت جماعاً اعتبارياً بطريقة عشوائية، إنما ينبغي أن يكون متجانساً Homogène، وهذه خاصية من خصائصه وقد سبق أن وضحت هذه المسألة في هذا الفصل. فلا يكون للمتن أي اعتبار إذا افترق إلى التجانس والانسجام، وهو أساس البنية الدالة. وحتى يتجسد التجانس المنشود، استحسن الباحث أن يختص متنه «بتجربة فئة محددة من الشعراء المغاربة، وجدت في فترة تاريخية واحدة ومتقاربة فيما بينها من الناحية الإبداعية والاجتماعية»<sup>(2)</sup>.

وبالفعل حدد الباحث م. بنيس خصائص متنه التي تتمركز على تجربة شعرية لزمرة من الشعراء المحددين، عاشوا فترة متقاربة، تجمعهم صلات فكرية وأدبية واجتماعية توحد بينهم، وبين رؤاهم للعالم، وبما أن صلات التقارب ماثلة بين الشعراء المغاربة على المستوى الفكري والإبداعي، فلا مناص من أن يكون لم متن واحد، باعتبارهم زمرة أو جماعة لا أفراداً منعزلين. لأجل ذلك فإن افتراض الباحث أدى به إلى إغفال فكرة الاعتماد على الشاعر الفرد، وانكب «على دراسة المتن العام ككل»<sup>(3)</sup>.

إن إقبال م. بنيس على دراسة المتن العام لكونه يشكل تجسيدا لمفهوم البنية الدالة، خطوة أساسية في منهج غولدمان، قام الباحث بتنفيذها في مقارنته، فقرأ المتن قراءة شكلية لمعرفة وحداته، وأكد محمد خرماش على هذا المعنى حين قال: «فإن بنيس يحاول أن يوظف مفهوم البنية الدالة الأساسي عند غولدمان، لأنه جمع مجموعة نصوص شعرية لمجموعة شعراء وعدها متناً واحداً، يعتقد أنه يتضمن بنية دالة لا بد - ... - (من قراءتها)»<sup>(4)</sup>. لكنه لم يهجم دراستها، ولم يبرز الخصائص الفنية للبنية، وهذا مأخذ من المأخذ التي أخذت عليه. «لقد جاء الوصول إلى النواة (البنية العميقة الدالة)، في تحليل بنيس بهذه السبل العلمية عملاً جدياً، واضح الهدف، غير أن هذه الممارسة على أهمية ما حققته، وبسبب اقتضائه على الهدف الذي حددته أهملت إمكانية إبراز الخصائص الجمالية للنص التي هي خصائص دلالية في الوقت نفسه، أي خصائص على علاقة وثيقة بالنواة، بالرؤية الماثلة في النص، وربما كانت المكونة لها»<sup>(5)</sup>.

وعلى كل فإن تصور بنيس لمفهوم البنية الدالة كان منسجماً مع التصور الذي أكد عليه غولدمان وتلاميذه، والذي هو رديف للنواة أو للمكون الباني. وقد نهض هذا التصور على مبدأ سوسيلوجي

جوهري، ما دام الشعراء المغاربة يشكلون زمرة متجانسة، فإن نصوصهم المحددة من المفترض أن تشكل مجموعاً متجانساً، مبدأ مثله الباحث في هذا المتن الذي يمسد ألبنة الدالة.

وفي هذا السياق نأتي مقارنة مختار حبار<sup>(1)</sup> لتمرز الإنجازين السابقين، لكونها تمثلت على أن المتن الشعري له بنية العميقة أو قل له رؤياه للعالم، وتصوره، أيضاً، أن المتن المتمثل في التجربة الشعرية الصوفية على أنه تشكيل ينهض على مجموعة من النصوص تنبع من مشرب واحد الذي تجسده التجربة الصوفية النظرية والعملية. إن تصور مختار حبار كلبنة الدالة للتجربة الصوفية يتأسس على قناعة منهجية جوهريّة ترى أن لهذه البنية شكلاً تعبيرياً تشكل بمشيئة مكونه الباني هذا. ف «لا يستقيم (أي الشكل) إلا باكتشاف المنان التي صدرت عنها تلك الأشكال التعبيرية»<sup>(2)</sup>. بمعنى أن الشكل التعبيري الصوفي الذي كان محل دراسة تطبيقية «(يتضمن رؤية معينة للعالم تنظمه في جملة أجزائه)»<sup>(3)</sup>. إن الرؤية التي يستهدفها مختار حبار «ليست فردية بقدر ما هي جماعية»<sup>(4)</sup>. وهذا تبرير كاف لأن يكون الشكل التعبيري جماعياً، ومن هذا التصور المنهجي كانت نواة البنية الدالة للتجربة الشعرية الصوفية ثابتة وموحدة، ومن هذا المنطلق كانت البنية التي تمثلها مختار حبار تمثل زمرة تشارك في نفس الوعي والرؤية، يمسدها مجموع الشعراء الصوفيين.

إن منظور الباحث للبنية الشعرية الصوفية على أنها بنية تمثل جماعة الشعراء الصوفيين جميعهم، وليس شاعراً بعينه، منظور ينهض على قناعة منهجية للباحث لكون الشعر الصوفي يمسد رؤية زمرة الصوفيين للعالم، لذلك كانت ألبنة الدالة (الشعر الصوفي) بنية متصفة بالشمول والانسجام. فالتعرف عليها والإلمام بها وقراءتها «(ستهدي القارئ إلى أن يخطا واحداً ينظمه)» (الشعر الصوفي) ويسري في روحه، كما يسري في روح الصوفية جميعاً وسلوكهم النظري والعملية»<sup>(5)</sup>.

إن الرؤية الشمولية للبنية الدالة رؤية نابعة من حقيقة مؤداها أن رؤيا العالم لأبي مدين التلمساني لا تصاغ إلا من شعره كله، فلا تتجسد، إلا من خلال قراءة وافية ودقيقة، لإبداع الشاعر، وتمثل فكره الصوفي التي اختزلها (الرؤية) الباحث في مثلث صوفي، وهذا ما بينه في قوله التالي: «(ولقد قرأت شعر أبي مدين، في ديوانه، والفصيدتين الشاردتين منه.. واكتشفت رؤياه للعالم من مجمع شعره، ومن مجموع حكمه

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية: 25

(2) م. بن: 25

(3) م. بن: 25

(4) محمد خرماش، البنية التكوينية في الدراسات النقدية المغربية، مجلة فصول، المجلد، 9 العدد 3 / 4، فبراير، 1991: 126

(5) يحيى العيد، في معرفة النص: 126

(1) راجع، مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، (الرؤيا والتشكيل).

(2) م. بن: 15

(3) م. بن: 18

(4) م. بن: 18-19

(5) م. بن: 19



صرف، ((فالمعمل الحقيقي يقوم بوظيفة الكشف عن عتبة غير غترقة (infranchissable)، بوصفه جسر يوصل إلى عتبة ممنوعة (seuil interdit))<sup>(1)</sup>. فالشكل من هذا المنظور شبيه بالسر الذي لا بد له من مفتاح، غير أن مفتاحه كامن في ذاته، فالمفتاح يوصل إلى الدلالة - إلى رؤية لمضمرة يحملها شكل.

تبرز حقيقة الشكل عند جون روسي الذي يرفض أن يحمسه في مواد التعبير (الألفاظ) فحسب، فهذه نظرة معدودة للشكل، إنه تجربة حياة معاشة، إنه نسج من الداخل<sup>(2)</sup>، فالكتاب حين يبدع - في نظر روسي - لا يقول شيئا، إنما يكتب (Pour se dire)، فالكتابة (الشكل) ليست تعبرا عن موضوع، إنما هي رؤية، ومن هنا، فإن ((الإبداع - من هذا المنظر - ليس صناعة، ولا انتقالا من داخل إلى خارج، إنه لا يتخلل عن مواد، عن هذا التعبير الذي شارك في تكوينه (genèse)<sup>(3)</sup>، أي أن قيمة الشكل لا تتمثل في الشكل في حد ذاته، إنما فيما يعبر عنه من خلال مكوناته التي تحقق جدليته، ومن ثمة رؤيته، فالشكل له ذات هي بنيت العميقة الدالة، ولا حياة لها إلا بشكل تعبري يظهرها إلى الوجود.

إن مساعدة جون روسي J. Rousset، على الرغم من أهميتها في توصيف مسألة الشكل في علاقته بالبنية الدالة (الرؤية)، إلا أنه لم يقف بشيء من التفصيل والتدقيق على الخطوة الإجرائية التي تسبق للباحث من تحديد رؤيته وصياغتها، فلا يكفي أن يشير الباحث إلى العلاقة المؤسسة (بفتح السين) بين الشكل والدلالة (Forme et signification)، فلا بد من الإشارة والتلميح إلى أدوات إجرائية لبنية الباحث من اختبار الرؤية النقدية المقترحة.

وتبقى آراء نج. لوكاتش هي الآراء التي أضاعت أبحاث سوسيلوجيا الأدب، ذلك أنها وفقت على لب مسألة الشكل في علاقته بالرؤية، فهو الحامل الحقيقي لهذا الوجود الاجتماعي بوعيه الفعلي والممكن، ومن هذه الإمضاءات مقولته: ((إن الشكل هو العنصر الاجتماعي الحق في الأدب))<sup>(4)</sup>.

إن قيمة الشكل تكمن في إبراز الواقع الاجتماعي بوعيه ألقائم وألممكن، فمن الوجهة اللوكاتشيانة هو هذه المماثلة بين الأدب والواقع، أو الحضور الفعلي للواقع.. المجتمع في الإبداع، وهذا ما أكد عليه تينيانوف في قوله: ((إن الحياة الاجتماعية تدخل في علاقات مع الأدب قبل كل شيء عبر جانب اللفظي))<sup>(5)</sup>. هذه فكرة أساسية مهدت الطريق للتخلص من الثانية المهيمنة، والتي يمثلها الانغماس

المعروفان: الأول وهو الانغماس الشكلي (الداخل)، الذي يمثله البنيويون، والثاني وهو المنهج الاجتماعي الجدلي (الخارج). ويعلق سيد البحراوي على قول تينيانوف الذي يعتبره ((إشارة إلى التطور الذي حدث للشكلية الروسية في مرحلتها الأخيرة وخاصة على يد ميخائيل باختين وجماعته الذين اهتموا بالبحث في العلاقة بين اللغة والنص والمجتمع، بحيث نستطيع أن نعتبر باختين هو أول من حاول بمجدية الخروج على الثنائيات، الشكل / المضمون (...) ومحاولة طرح فرضية جديدة))<sup>(1)</sup>.

فالشكل في المنظور الغولدماني في جدليته مع الرؤية (الفهم / التفسير) يحدث تلاهما مفترضا وهذا ما أكد عليه غولدمان وسائر البنيويين التكوينيون، ومنهم سامي ناير Sami Nair الذي أشار إلى التلاحم المفترض بين الشكل والمحتوى، ونفى عن غولدمان التهمة التي تدنيه بفصل الشكل عن المحتوى، فضلا عن كونه لم يخضع الأول للثاني، ولم يفضل عنه، وهذا سبب بسيط وظاهر للقارئ الحصيف، - فلا وجود لشكل منفصل عن المحتوى، فالوجود هو الوحدة التعبيرية للفكرة ولوسائلها المنسجمة للتبثيل - وهذا ما يصفه غولدمان بالرؤية للعالم<sup>(2)</sup>.

إن البنية التكوينية بوصفها منهجا نقديا تقارب الأعمال الأدبية من منظور شمولي، يأخذ في عين الاعتبار دراسة الشكل في تفاعله مع المحتوى والرؤية، شكل ليس له وجود اعتباري، إنما يتم فصل أناسا على الوحدة التعبيرية (L'unité expressive)، بمعنى أن الرؤية لا تتجسد خارج العمل الإبداعي، بقدر ما تتجسد في حركية البنية أثناء أداء وظيفتها. ومن هنا يتبادر إلى الذهن السؤال التالي: من هو المبدع الحقيقي للشكل وصانعه؟

يلذهب غولدمان أن المبدع يعبر دوما من خلال شكل منسجم صارم يستوحيه من مرجعية تشكل اللوغوس التكويني للشكل، ومن هذا الباب يصبح ذا دلالة. فالشكل يتماثل مع الاتجاه السائد للجماعة التي عبر عنها، ومادام أمره كذلك، فإنه - لا محالة - يشير إلى دلالة / رؤية، فهو يحمل رؤية تنبثق من انسجام وحداته. فالبنية الدلالية ذات طابع كوني افتراضا لا يمكن أن تكون من صنع فرد -...-، إنها دوما عمل جماعي، ومن غير شك، فإن المبدع يعبر تحت شكل صارم منسجم، وهذا مما لا نجد عند الجماعة...، ولكن هذا النشاط الإبداعي هو بالنسبة للفرد له وظيفة دلالية<sup>(3)</sup>.

إن الحديث عن الرؤية / الشكل لا يفصل عن مفاهيم أخرى، منها البنية الدالة والتماثل للجماعة، وهي تتصل بها اتصالا وثيقا. فتناول الشكل يشير إلى موضوع أبنية الدالة، وتناول الرؤية يبرز منهزم التماثل أيضا، فلا وجود لرؤية إن لم يتماثل الإبداع مع البنى الذهنية. ويبين الباحث سامي ناير

(1) Voir, Jean Rousset, Forme et signification, Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel; 1964 II

(2) Ibid.; v

(3) Ibid.; v - vi

(4) الروح والأشكال، نقلا عن، سيد بحراوي، محتوى الشكل، نحو موضوع دقيق لدراسة الأدب، مجلة فصول، 12، العدد الأول، ربيع، 1993: 204

(5) Yu. Tynianov, De l'évolution Littéraire، نقلا عن، م. م. م.: 204

(1) Yu. Tynianov, De l'évolution Littéraire: 204

(2) Sami Nair; Forme et sujet dans la création culturelle, dans, Le structuralisme Génétique, L'œuvre et l'influence de Lucien Goldmann.; 44

(3) L. Goldmann, Structures mentales et création culturelle.; 5



Sami Nair «إن البنية الدالة ذات الطابع الكونتي الافتراضي (Virtual)، التي أبدعها الفرد... تفترض إقامة فرضيات. لماذا الكاتب بوصفه فردا فاعلا (Sujet) نجده يسمى لإبداع أعماله... فالإجابة عن السؤال تكمن في العلاقة النظرية غولدمان - بياجى»<sup>(1)</sup>.

إن الأمر الذي يجعل التماثل قائما بين البنيات الذهنية للعمل الإبداعي وبين الزمرة الاجتماعية في نظر سامي ناير - هو أن إبداع الأول يطابق حاجة الكاتب الدالة على مشاكل الزمرة، وهذا قد أبدع غولدمان حينما بين الوظيفة الأساسية للإبداع الأدبي والفني والتي حصرها في «إقامة الانسجام على مستوى التخيل، والذي أفقده الرجال في الحياة الحقيقية»<sup>(2)</sup>.

في ضوء هذه الإنجازات، كيف يمكن قراءة علاقة الرؤية / التشكيل، في المقاربات النقدية التي هل تم إدراك هذه العلاقة من المنظور النظري الذي ألحنا إليه؟ هل كانت النظرة النقدية إلى الرؤية والنص على أساس من الشمولية والتفاعلية؟ أم أن هناك مستويات أخرى من القراءة الرؤية والتشكيل كانت القراءات النقدية وفية للأصول النظرية للمنهج؟ أم أنها انزاحت عن ضوابط المنهج؟

هذه الأسئلة تفرض نفسها بإلحاح، والتي شتمكتنا من محاربة البنية الدالة باعتبارها تشكيلا أسفر عن بروز مجالين متعارضين في تعاملهما مع المتن الفكري أو الإبداع.

المجال الأول وهو المجال الذي هيمنت فيه الرؤية، وغاب فيه الاهتمام بدراسة الشكل الذي إلتزمه بالدراسة المحاربة، لمكوناته البنائية، فغاب التحليل الفني والجمالي الحامل لمكونات الرؤية، وتفسير ذلك المدونة النقدية التي كانت موضوع قراءتنا هي خارج الإبداع، فهي في الغالب الأعم نصوص نقدية مقارنة بالمناهج البنيوية التكوينية من خلال التركيز على المرجعية أو المكون الباني الذي كان وراء النظرية أو تلك، وبالتالي فلا تحظى بدراسة التشكيل، باعتبارها نصوصا وصفية لا إبداعية، لا تقارب الجانب الاستيعقي الحامل للرؤية، وبالتالي يسقط مستوى أساسي من مستويات المنهج وهو أنهم كما هو فيتمدر - بالتالي - على الباحث في هذا الموقف أن يقوم بالقراءة الفنية الجمالية الحاملة للرؤية.

إن هذا المجال يمثل خاصية من خاصيات القراءة البنيوية التكوينية العربية التي حاولت المنهج وتوظيفه على متون نقدية، آخذة في عين الاعتبار بعد التفسير الذي أضحي هو البعد المهيمن في القراءة، لكون الباحث يبقى مشدودا بالبحث عن مكونات البنية العميقة وليس بمعرفة تشكيلها.

ولقد فرضت هذه القراءة نفسها في هذا البحث، باعتبارها تشكل ظاهرة، في المدونة النقدية العربية، فكان لابد من الوقوف عندها لفهم طبيعتها. ولعل مرونة المنهج كانت الدافع الأساس الذي دفع بعض الباحثين لإنجاز مثل هذه القراءات. فالمنهج التكويني قابل لأن يطبق بيسر وسهولة كبيرين على

الإبداعية، والإنجازات الفكرية بما فيها النقدية والفلسفية وغيرها. وقد كانت قراءتنا منصبة على المقاربات نقدية، هي (محمد مندور وتنظير النقد العربي) لمحمد برادة الذي لجح في تطبيق البنيوية ولديها أهداف مقارنته، مع إدخال شيء من التعديل والإضافة المستوحاة من مناهج جوارية. أما الدراسة الثانية (سوسيلوجيا النقد العربي القديم) لداود سلوم - ولو أن هذه الدراسة كانت أقرب إلى الدراسة السوسيلوجيا منها إلى البحث التكويني - والبحث الذي انجزه مختار حيار حول (المرجعية الكلامية العربية) عند الجرجاني.

إن عدم الاكتراث بدراسة التشكيل في المقاربات السالفة الذكر، والتي طبقت المنهج البنيوي التكويني على القراءات الوصفية (النقدية)، ينجر عنه اهتمام آخر ينحصر في البحث عن المكون الباني لهذه المقاربات النقدية أو تلك. ومن هذا المنطلق ركزت هذه الدراسات على بعد التفسير للكشف عن رؤية الناقد الناقد، فلو أننا لجده عند محمد برادة وداود سلوم ومختار حيار، حين استبعد كل واحد منهم دراسة البنية السطحية أي دراسة التشكيل البنائي الفني. فكيف استطاعوا أن يحددوا الرؤية المفترضة أو المكونات البنائية المقاربات النقدية التي موضع مقاربتهم في ظل غياب الاهتمام بالجانب الجمالي للتشكيل، لا بوصف أن العمل المقارب لا يتوفر على التشكيل الفني، بل لأن الوقوف عند هذه الدراسة أو تلك لا يشجع كثيرا على هذا المنطلق الفكري أو المكون الباني، فـ «(التفسير الصحيح أو القريب من الصحة، لأي شكل من الأشكال التعبيرية، لا يستقيم إلا باستكشاف المنابع التي صدرت عنها تلك الأشكال التعبيرية)»<sup>(3)</sup>.

انطلقت هذه القراءات من البحث عن المجهول متخطية مرحلة المعلوم للبحث عن المكون الباني للمنهج النقدية باعتبارها المرحلة الأساسية الكاشفة عن البذرة الأولى للمرجعيات التكوينية للنظريات النقدية، وبدون مثل هذه الخلفية (المقابل) لا يمكن فهم النظرية النقدية (المابعد). فمن المفترض أن يكون البنية السطحية... بحثا عن المجهول، أي البنية العميقة، التي اندثرت في غياهب التاريخ، وفي راسخا يسري ضربانا خفيا ولا شعوريا في البنية السطحية»<sup>(2)</sup>.

إن إقدام محمد برادة للكشف عن رؤية محمد مندور للعالم من خلال قراءة إنجازاته النقدية على ضوء المنهج الفكري، نابع من فكرة مؤداها - وهي فكرة غولدمانية - أننا «نادوا ما نصادف في الممارسات الاجتماعية الواقعية بنيات ثابتة، فهناك تشكل دائم للبنيات، أي أن البناء لا يتسم بالبنيات بغير التشكيل البنائي، وبناء عليه فالأعمال الفلسفية والأدبية والفنية لا يمكن النظر إليها كبنائات ثابتة، لأنها تتغير

مختار حيار، شعر أي مدين التلمساني (الرؤية والتشكيل): 15

من: 16

Sami Nair, Forme et sujet dans la création culturelle, dans: Le structuralisme Génétique, L'œuvre et l'influence de Lucien Goldmann, 51  
L. Goldmann, Marxisme et sciences humaines, 11



النظام عن انسجام الموقف العام للإنسان تجاه المشاكل الرئيسية التي تطرحها العلاقات القائمة بين الناس... (1)

يمكن أن نجد تفسيراً للقراءة م. برادة لاختياره أعمال م. مندور النقدية، لأنها تعبير عن موقف وعن رؤية، فاختيار الناقد لمنهج معين، إنما هو تعبير عن رؤية ضمنية، ولا ينبغي أن ينظر إلى هذه الأعمال على أنها أعمال غير محايدة. فالموقف النقدي للناقد هو تعبير عن رؤية، واكتشافها هو اكتشاف لكوناتها وللوعي الممكن للناقد، الذي حاول أن يساهم من خلالها تغيير العالم. ومن هذا الباب نطرح برادة إلى نقد محمد مندور على أنه حامل رؤية للعالم. ((الفلاسفة أو رجال الأدب أو الفن يعتبرون حملة ورواد رؤية للعالم الخاص بالمجتمع الذي يشاركون فيه... ولذا فالمؤلفات الفلسفية والأعمال الأدبية تتميز ببناء داخلي متناسق)) (2)

كيف استطاع محمد برادة تحديد رؤيته للعالم في غياب قراءة التشكيل؟ ماهي الكتابات النقدية التي أحالت إلى هذه الرؤية؟ ما هي العناصر المكونة لهذه الرؤية؟ كيف تحول مندور من ناقد تأثري إلى ناقد بصطنع المنهج الاجتماعي التاريخي؟

تشكل الكتابات السياسية والاجتماعية التي كتبها محمد مندور خلال الفترة (1944 - 1952) مرحلة ظهور الوعي الممكن، ولفهم كتاباته قام الباحث بموضحة م. مندور داخل الحقل الثقافي في مصر خلال الفترة من (1939-1952)، وساق م. برادة مثالا من كتابات مندور، يمثل عنصرا من عناصر الوعي في هذه الفترة، وهو مزاولته للتدريس في العديد من المؤسسات العليا، و((يظهر أنني خلقت لأكون مدرسا، وبالفعل لم أعجز قط هذه المهنة رغم تقلبات حيلتي المتعاقبة))... (3)

اتخذ م. برادة من النص السابق شهادة ليبرهن من خلالها على الوعي الممكن الذي ظهر عند مندور في الفترة التي أشرنا إليها. فمزاولته وحبه لوظيفة التدريس ووعي يمثل رؤية تدور للعالم، رؤية تطمح إلى التغيير، ولا تغيير إلا بفعل التدريس الذي يمكن الناقد م. مندور من المحافظة ((على علاقته مع المجتمع، ومع التيار القومياني\*))، محاولا الدفاع عن النظام الديمقراطي بعد إصلاحه مما لحق به عيوب وثرثرات)) (4)

(1) محمد علي بدوي، علم اجتماع الأدب، النظرية والمنهج والموضوع: 182

(2) م. س: 183

(3) عن كتاب، م. مندور، قضايا جديدة في أدبنا الحديث، نقلا عن م. برادة، محمد مندور و تنظير النقد العربي: 87

(4) يشير محمد برادة أن أول من استعمل هذا المصطلح 'Nationalitaire' هو مكسيم رودانسون في دراسة عنوائها طيبة ووظيفة الأساطير في الحركات الاجتماعية السياسية من خلال نموذجين مقارنين: الشيوعية الماركسية والقومية العربية.

(4) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 87

كشف م. برادة عن رؤية م. مندور من بعض الأقوال والتصريحات التي أدلى بها ومنها قوله الأخير المتعلق بحبه لوظيفة التدريس، دون أن يمر على قراءة التشكيل البنائي. وأشار الباحث إلى شهادة أخرى حدد من خلالها رؤية محمد مندور للعالم، ((وهو اكتشافه للواقعية الاشتراكية أثناء رحلته إلى الاتحاد السوفياتي ورومانيا سنة 1956)) (1). فالإشارة إلى هذا العنصر تفسر استعان به الباحث ليبين التغيير الحاصل في وعي مندور الممكن من جراء تأثره بالثقافة اليسارية التي تعبر عن رؤياه للعالم، في هذه المرحلة من مسيرته النقدية طمح إلى إنتاج أدب يحقق طموحه الإيديولوجي. ((ولكن زيارتي للعالم الاشتراكي جعلتني أتيقن حقيقة هذا العالم، وما يضطرب فيه من نظريات كانت غامضة في ذهني أشد الغموض. ومن بين هذه النظريات، نظرية الواقعية، بهذا المعنى الجديد الذي كان يلوح لي مناقضا، أو على الأقل، بجانب لحقائق الناس والأشياء)) (2).

وأبان الباحث عن رؤية م. مندور من مقارنته لمنهجه النقدي في مرحلته التحليلية، التي نحى فيها رؤيته منحى مأسويا، لأن كتاباته كانت قد انطلقت ((من المفهوم التفسيري نفسه الذي يربط معنى النص بالسياق التاريخي والاجتماعي، فلم تخل الفترة التي عاش فيها الناقد من التعسف السياسي لذا فضل ألا يخرج عن السياق التاريخي. يقول محمد مندور: ((ولحن لا نريد، ولا ينبغي لنا، أن نعزل الأدب والشعر عامة، عن حياة المجتمع السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ولا أن نقصر البحث في عوامل تطوره ونموه، وتنوع اتجاهاته، على النظريات الفلسفية أو النقدية للأدباء والنقاد، وذلك لأننا يرجعون إلى تاريخ بلادنا في الفترة التي ظهرت فيها حركة أبولو لن نلبث أن نتبين أنه كان من الطبيعي أن يطغى في تلك الفترة، التيار الرومانسي العاطفي الذاتي، فبلادنا إذ ذاك يحكمها رجل يؤمن بنفسه أكثر مما يؤمن بشعبه، وكان الشعب يحس منه ذلك ويأبى أن يستجيب له (...)) وفي هذا الجو، كان من المستحيل أن يظهر أدب غير الشكوى والألم الذاتي)) (3).

يشير النص السابق أن م. برادة لم يتمكن من التوصل إلى تحديد رؤية م. مندور للعالم من مبدأ التماثل بين البنية الدالة والواقع، كما هو شائع في الخطة الغولدمانية، إنما توصل إلى تحديد رؤية الناقد م. مندور، انطلاقا من تحليل الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي للفترة الممتدة من (1936 إلى 1952)، أي من البحث عن المكون البائي الذي شكل المرجعية النظرية لرؤية مندور للعالم. فلم يقارب البنية السطحية بوصفها تشكيلا تعبيريا يكشف عن منابع الرؤية، للسبب الذي يناء، ولو أن النص النقدي هو في حده تشكيلا لرؤية مندور، ويتجلى ذلك من خلال طروحاته وأحكامه ومصطلحاته وإجراءاته مما ينبغي عن التطلع الفكري للناقد. غير أن الباحث لم يستثمر النص النقدي لافتراضه أن النص النقدي يتعدى فيه الحس

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 89

(2) م. س: 110

(3) م. مندور، الشعر المصري بعد شوقي، نقلا عن، م. س: 90



الجمالي في التعبير، الذي يسمح بإقامة التماثل بين البنيات... ((نظرية مندور، ومحاولة تحديد عناصرها ومفاهيمها (يكشف) مسلمتين في تفكيره، تقوم أولاها على الانتفاع بإقامة التطور برغم الضعف الذي يلي الماضي والحاضر. وتقوم الثانية على المعادلة واحتذاء النماذج المقدمة... في العلوم والتقنيات. وهذا ما يجد يقول بالتجديد الأدبي المتدرج))<sup>(1)</sup>.

إن القراءة التي أنجزها برادة عدت (بضم العين) قراءة رائعة<sup>(2)</sup>، لأنها قامت بتفسير المنشأ التكويني لنظرية مندور النقدية، والكشف عن منابعها. فالكتابات النقدية التي قدمها محمد مندور لا تستجيب لأفكار وآرائه الخاصة، بقدر ما تستجيب لواقع اجتماعي وسياسي وأيديولوجي عاشه الناقد، فكانت آراؤه النقدية رؤياه للعالم، آراء تطمح إلى التغيير، لأن الواقع القائم لم يعد يستجيب لطموحاته.

نسوق الآن النموذج التطبيقي الثاني الذي استبعد تحليل التشكيل البنائي<sup>(3)</sup>، باعتباره مرحلة أساسية في مرحلة ألفهم. إن تجاوز مرحلة الفهم - وهي مرحلة مركزية في المنهج البنوي التكويني - لها ما يبررها، أيضا، في هذه المقاربة. فالنموذج المستهدف في قراءتنا ينسجم مع المنجز النقدي السابق، لكون الباحث داود سلوم يقارب إشكالية نقدية تتصل بالتراث النقدي العربي القديم، خارج الإبداع. وأكد الباحث أنه كلما تعلقت المقاربة بعمل نقدي نلاحظ غيابا تلقائيا لمرحلة الفهم لذا نجد التفسير يحتل الصدارة الأولى.

ويؤكد النموذج التالي أن المقاربة النقدية بمنهج نقدي، لم يصبح استثناء في النقد الأدبي الحديث، ولو أن الكثير من الباحثين والنقاد لا يستحسنون مثل هذه القراءة، لكون المنهج النقدي خصص كإداة لقراءة أعمال أدبية فنية، لا أعمال فكرية أو نقدية. ولمعرفة أثر [الأحكام السلطانية في القاعدة النقدية] وجد داود سلوم في موسيولوجيا الأدب ما يساعده على تحقيق هدفه وهو الكشف عن المكون الباني للنقد العربي القديم. حيث أراد الباحث أن يتمثل كيف استطاعت الحضارة العربية أن تجعل من الشعر العربي الفن الأوحد الذي له القدرة على صياغة المواقف وتعريف الشخصيات وتقديمها إلى المجتمع.))<sup>(4)</sup>.

إن الإجابة على هذا السؤال اقتضت من الباحث البحث عن تفسير لإيجاد العوامل الخفية التي جعلت من الشعر أن يكتسب هذه القدرة على صياغة المواقف. فما هي الخطوط العريضة لمقاربت الإجرائية؟

أعلن الباحث أنه ((أصبح من واجبات موسيولوجيا الأدب في العصر الحديث دراسة النص من حيث علاقاته بالقيم السائدة، وأصبح الربط بين لغة النص وهذه القيم من اهتمامات الناقد المهتم بهذا النوع من البحث، وقد أسى هذا النوع من الدراسات بمحتوى الشكل))<sup>(1)</sup>. وسوف نتخذ من هذا التصريح المنطلق الذي يساعدنا على أن نقرأ في ضوء هذه المقاربة، التي لم يتمكن الباحث من تفسير كثير من مفاهيمها، وخاصة ما تعلق بمفهوم موسيولوجيا الأدب الذي يطلق عليه ((موسيولوجيا النقد بمعنى تقنين السلطة للمقياس النقدي))<sup>(2)</sup>. ويبدو أن مفهوم موسيولوجيا النقد في حاجة إلى كثير من البيان والتفسير. فهل جاء المفهوم رديفا لمفهوم موسيولوجيا الأدب؟

لتفسير ذلك، قام الباحث بعرض الأسباب والعوامل التي تسبب ((تدخل السلطة في الإبداع))<sup>(3)</sup> بشكل عام، ((وكان المدح في عين الجمهور حريضا على أن تكون صورته المرسومة في النص الأدبي على أبهى ما تكون، ولذلك فإن ملاحظات المدح وعلى مرور الزمن كونت قواعد نقدية لم يشأ النقاد أن ينخلوها حين كتبوا آثارهم النقدية))<sup>(4)</sup>. وقد أبان داود سلوم عن إفادته من نظرية ألجشتالت Gestalt الألمانية التي تقول بتعدد أسباب الظاهرة الأدبية في تفسير اللوغس التكويني للأحكام النقدية، والذي يرجعه إلى دور الأيديولوجية المكون للنظرية النقدية وأن ظهورها لن يكون محصورا بطبيعتها الخاصة بها بل كان متعلقا أيضا بما حولها من ظواهر وعوامل مساعدة))<sup>(5)</sup>.

نستفيد مما سبق أن مقاربة الباحث لم تأخذ المسار الطبيعي الذي رسمته موسيولوجيا الأدب، بمعنى أن تحليل الظاهرة النقدية لمأحر قطب التفسير، أي البحث عن المكون الباني للحكم النقدي العربي - أثر السلطة في القاعدة النقدية - الذي حصره في الأحكام السلطانية، دون أن يهتم بتحليل الشكل التعبيري.

الواقع أن الأخبار التي ساقها الباحث داود سلوم يكتنفها غموض كبير، فلم ندر السبب الذي أثار غضب عبد الملك - مثلا - وأورد الباحث قصة مماثلة أشار فيها موجودة المنصور. والشاهد في القصة أن غضب كل من عبد الملك والمنصور مرده إلى أن عبد الملك استأثر المدحة التي قالها جرير في ألحجاج، أرادها عبد الملك لنفسه. وأما المروية التي قالها أبو دلامة<sup>(6)</sup> في السفاح استأثرها المنصور لنفسه أيضا، ((ويستمر هذا

(1) داود سلوم، موسيولوجيا النقد العربي القديم: 46

(2) م. ص: 46

(3) م. ص: 46

(4) م. ص: 46

(5) م. ص: 48

(6) هو زند بن الجون، كوفي أسود، من مالي بني أسد، وهو من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية وأحد شعراء الدعوة العباسية، توفي 161هـ

(1) محمد خرمش، النبوة التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد 9 العدد 3 / 4 فبراير 1991:

122

(2) م. ص: 122

(3) لا تقصد باستبعاد التشكيل عن هذه القراءات أنه لا وجد للتشكيل في المقاربات النقدية، إنما نعي بذلك أن دراسة البنية

السطحية للقراءات النقدية لا تستجيب للقراءة الفنية الجمالية

(3) داود سلوم، موسيولوجيا النقد العربي القديم: 47



التقليد في احتكار المدح والعقاب على المدح الذي قيل في مدح أو نقد موقف الخلافة منه)) (1)

لقد كان للحاكم العربي دور حاسم - عن طريق الناقد - في توجيه الشاعر نحو التعبير عن المدح الذي يمجها ويفضلها، والتي يمكن اعتبارها المكون الباني للشعرية العربية. إن هذا التوجيه يستوحي منه المدح كانت تستمد روحها ومعانيها من السلطة القائمة، وليس من الموروث الأدبي، وهذا نفس سوسيلوجي للمدح. ((يمكن أن نجزم أن موقف السلطة من شعر المدح هذا الموقف الاحتكاري، كان أحد البواعث لقواعد النقد بعد استقراء هذه النصوص... وهو باب يفسر لنا العلاقة بين السلطة والنقد وخضوع الناقد شعوريا أولا شعوريا لهذا التيار عند تقنين الظواهر النقدية أو وضع التوصيات والنصائح للشاعر فيما يخص شعر المدح)) (2)

في هذا السياق كشف داود سلوم عن أحكام نقدية صدرت عن أعلام النقد العربي القديم، منهم الأصمعي، وابن سلام، وهي أحكام لا يفهم مدلولها وفحواها إلا بتفسير مكوّناتها. فقد كان موقف الأصمعي من شعر الهجاء مستمد من موقف الإسلام، فانعكس هذا الموقف على الحكم، مما يشير أن قرار الناقد مرتبط بعوامل شتى تجدها خارج مواقفه وآرائه. ومن ذلك ما ذكره داود سلوم من أنه ((سلب الفحولة عن الشاعر مزرد<sup>(3)</sup> بسبب الهجاء في شعره)) (3)

إن الأحكام التي جاء بها الأصمعي، لم تؤسس على نصوص فنية جمالية، بمعنى أن الناقد لم يستوح مقاييس النقدية من نصوص إبداعية، إنما استوحاها من مجال يوجد خارج المجال الإبداعي (سلطاني، ديني، وأخلاقي) أي أنه استوحاها من المكون الباني. ومثل هذه الأحكام التي تبت في حقل خارج الحقل النقدي لا تضمن الحكم النقدي الذي ينبغي أن يكون على صلة بالنص الأدبي. وما يشغلنا في هذا الباب هو كيفية تفسير الحكم تفسيراً سوسيلوجياً، حيث ربطه بعوامل اجتماعية كثيرة وهي خارجة عن إطار الحقل الأدبي. على أن الباحث بقي في تفسيره حبيس المنهج السوسيلوجي الذي أعلن عن تبنيه، دون أن يخرج عن منظوره وصوره العام.

أما المجال الثاني وهو المجال الذي تجادلت فيه الرؤية مع التشكيل ويمثله الباحثون الذين نظروا إلى عملية التشكيل من منظور جدلي، فالتشكيل يولد حاملاً لرؤيته، والرؤية نفسها تنتج التشكيل الذي يتماثل معها. وهو المجال الذي يمثل أغلب النقاد الذين تبنا البنيوية التركيبية منهجاً نقدياً، فقاربوا أجناساً أدبية كثيرة. وكشفت القراءة الحايطة للمقاربات النقدية العربية، أن المجال السردية، احتل الصدارة الأولى مما في

ذلك الرواية التي حظيت باهتمام الباحثين، ويليها المجال الشعري، وهو الجنس الأدبي الذي لم يحظ بالقراءة التحليلية التركيبية عند الباحثين الغربيين، نظراً للصعوبة التي تطرحها قراءة هذا الجنس. ومن القراءات التي قامت بتجريب المنهج البنيوي التكويني نصل إلى التقسيم التالي حسب طبيعة الأجناس الأدبية:

القصة / الرواية: وهي الجنس الأدبي الذي نال حصة الأسد عند أغلب الباحثين في المدونة النقدية، باعتبار أن الرواية بوصفها عملاً إبداعياً تسهل قراءتها ومقاربتها في ضوء هذا المنهج. ويمثل هذا المجال سبعة باحثين وهم: محمد براءة، يميني العيد، محمد عزام، مدحت الجيار، سلمان كاسد، رفيق رضا صيدوي.

الشعر: يأتي جنس الشعر في المرتبة الثانية بعد القصة والرواية، ويمثل هذا الصنف أربعة باحثين في المدونة النقدية العربية المعاصرة، من مجموع اثنا عشر باحثاً، وهم: الطاهر لبيب، محمد بنيس، ونخاس جبار، ومدحت الجيار.

المسرح: وهو من الفنون الأدبية التي لم تحظ بالقراءة الواسعة، إلا من قبل باحث واحد فحسب - فيما نعلم - وهي قراءة مدحت الجيار في القسم الثاني من دراسته ((النص الأدبي من منظور اجتماعي)). ولذلك سوف لن نتعرض إلى هذه القراءة باعتبارها لا تشكل ظاهرة قرائية في النقد البنيوي التكويني.

وانطلاقاً من هذا التقسيم الذي فرضته قراءتنا للمدونة النقدية العربية التي اعتمدنا عليها، في مقاربتنا للرؤية في علاقتها بالشكل، حيث قاربنا كل جنس على حدة باعتباره مستوى من مستويات القراءة، لتتمكن من تقييم القراءات النقدية في إطار كل مستوى. وتبقى الأسئلة التوجيهية العامة التي تفرض نفسها بالحاح على هذه القراءة. ما طبيعة العلاقة بين الرؤية والتشكيل في تصور كل باحث من الباحثين الذين تبنا المنهج البنيوي التكويني؟ ما هو تقييم العلاقة الناهضة بين الرؤية والتشكيل في إطار الجنس الأدبي الواحد؟ وما طبيعة العلاقة بين الرؤية والتشكيل في إطار العلاقة العامة بين الأجناس الأدبية بشكل عام؟

إذا كان المجال السابق الذي هيمن فيه بعد التفسير لمقاربة الرؤية دون التشكيل، لأنه لم يول عناية لتحليل البنية السطحية بوصفها نتاجاً للبنية العميقة، كما رأينا عند كل من م. براءة في دراسته (محمد مندور وتطير النقد العربي)، وداود سلوم في (سوسيلوجيا النقد العربي القديم)، ونخاس جبار في بحثه الموسوم (الرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني). فإن المجال الثاني (جدلية الرؤية والتشكيل)، كان على النقيض من ذلك، حيث رآه في بين دراسة الرؤية والتشكيل أي بين الفهم والتفسير، وهذا ما تتميز به هذه قراءة التي نتناولها في المجال الثاني، الذي كان ملتزماً بالصورة العام للمنهج البنيوي التكويني كما حدده فولدمان.

(1) داود سلوم، سوسيلوجيا النقد العربي القديم: 51

(2) م. س: 52 - 53

(3) سبقت الإشارة إليه

(3) داود سلوم، سوسيلوجيا النقد العربي القديم: 52 - 53



حددنا متعلق الدراسة التطبيقية مع م. برادة في قراءته (الرؤية للعالم في ثلاثة نماذج روائية) (1) ليس هي قراءته له الرؤية والتشكيل في الروايات التي قاربها (2). وأول ما يلتفت الانتباه في مقارنة (ثلاثة نصوص النبل) أن الباحث حدد مفهومه للمصطلح الإجرائي [الرؤية للعالم] ليستعين به - فيما بعد - على تحديد العلاقات بين الروايات الثلاث المستهدفة في هذه المقاربة، ((وبين الرؤيات العالم المتواجدة في المجتمعات العربية خلال الحقبة نفسها)) (3). وثاني أمر يشدنا في هذه الدراسة هو محاولة [الموازنة والتجاوز] التي قام بها الباحث على مستوى المنهج (البنيوية التركيبية)، حيث وظف مفاهيم أخرى، اتخذها أدوات إجرائية لتطعيم منهجه، والتي استخلصها من ((شاعرية الخطاب الروائي)) (4).

صرح الباحث محمد برادة أنه لا يعطي الأولوية للدلالة على التحليل الألسني ((لافتراضات وجود دلالة اجتماعية - أيديولوجية في كل إنتاج أدبي مهما كانت خصوصيته الشكلية والمضمونية)) (5) غير أن هذا التصريح ليس تبريراً للتخلص من الإشارة إلى دلالة الرواية، فقد وقف الباحث عند البنية السطحية لرواية (ثلاثة نصوص النبل) ليتناول خصوصيتها، حيث ركز على عنصرين ثابتين من عناصر الرواية وهما المكان والشخصيات بما فيها الحوار باعتبارها بنى أساسية في الرواية. ف- (العوامة) (المكان الرئيسي في الرواية)، فضاء مركزي له صلة وطيدة بين مختلف عناصر الرواية من (شخصيات وحوارات ودلالات وسرد ووصف). ((غير أن أهمية العوامة، كبنية أساسية، راجعة إلى الدلالات الاجتماعية التي تثيرها في النفس باعتبارها بيتاً... يوحي بالخلوة والمتعة وبالهرب من اليومي المبتذل أو بما يناقض المحرمات)) (6). ومن هنا فإن (العوامة) ليست مجرد فضاء مكاني في الرواية، إنما هي [شكل] مرتبط بمضمون، يشير إلى رؤية للعالم.

إن (العوامة) المكان ((صورة للاوعي في حالته المتوحشة الرافضة للقيود والتقاليد ومواضع الأخلاق والفعل)) (7). وفي مقابل (العوامة)، يشير الباحث إلى (الحجرة القائمة)، وهي تقيض الفضاء الأول. ف- (الحجرة القائمة) كشكل في الرواية هي مرادف للكبت والقمع والنسيء، فالفضاء المكاني في هذا العمل الروائي له دلالة ورؤيا [الانطلاق = الكبت].

(1) أنظر، الرواية العربية واقع وآفاق، تأليف جماعي

(2) قارب الباحث في دراسته ثلاث روايات هي: ثلاثة نصوص فوق النبل، لتجيب عن سؤال الزمن الموحش، لا تحيد حيداً، لهذا أغطس لـ صنع الله إبراهيم. قد كانت قراءتنا للمقاربة التي أجريها محمد برادة حول ثلاثة نصوص فوق النبل

(3) م. من: 130

(4) م. من: 130

(5) م. من: 130

(6) م. من: 134

(7) م. من: 134

ومن بنية المكان إلى بنية الشخصيات، وبالتحديد الحوار الذي جاء على لسانها بين الباحث م. برادة أن الحيز الذي يشغله الحوار عن بقية العناصر كبير، مما يطبع الرواية بخاتمة معمارية وهي [الحوارية]. ويرى م. برادة أن الفعل الروائي في (ثلاثة نصوص فوق النبل) يقارب الرواية ((من البناء الحوارية الأساسي الذي درسه الناقد م. باختين من خلال روايات دوستوفسكي)) (1). مما يؤكد دفع الروائي [الحوار] إلى أقصى مداه، كون الفعل ظل غائباً، لا دلالة له، وقد توزع على محورين متضادين كالمشي وإرادة الحياة. ويكشف الباحث في هذا الحوار عن عنصر آخر وهو مزدوج [الضحك والسخرية]. ((والسخرية تقيّد برؤيتها المزدوجة في أن تشير إلى الشيء كمثل أعلى، وإلى شرط تحققه في شكله الممكن، فتكون مسعفة على أن تحقق للرواية نوعاً من التعالي الذي يسبق الموضوعية على تبنيها)) (2).

ومما تجدر الإشارة إليها أن م. برادة حاول أي يقيم علاقة بين الرؤية والتشكيل، فالتشكيل بالنسبة للباحث ليس ديكورا، إنما عنصر يعمل على تثبيت الرؤية وتأكيداتها ورسم معالمها. فالتحام عناصر البنية داخل الرواية (ثلاثة نصوص فوق النبل) هو نتيجة طبيعية لرؤية العالم التي جسدها العناصر التركيبية، وهي رؤية تساؤلية ثنائية تحاول القبض على سر انطفاء ذلك ألباتوس (3) الملهب لحماس الإنسان المغربي بوجه السعادة والتغيير والتواصل مع الآخرين)) (3).

وثمة ملاحظة أساسية وهي أن الباحث جعل دراسته للتشكيل قاعدة أساسية للكشف عن الوعي القائم للروائي تحجب محفوظاً، وعي يكشف عن الكبت والقمع والنسيء (4) والناسم، دون أن يقوم بتحديد طبيعة الرؤية بوضوح باعتبارها وعياً ممكنًا، وترك الأمر للقارئ. ليشركه في صياغة رؤية الروائي للعالم. ((إن اختيار رؤية من بين رؤيات ممكنة، يستدعي ربط ثلاثة نصوص فوق النبل بمجتمع مصر خلال نفس الحقبة،

(1) الرواية العربية واقع وآفاق، تأليف جماعي: 135

(2) م. من: 137

(3) مصطلح بلاغي قديم يعني الدلالة التي تقوى على التأثير على روح المتلقين أو السمعين واستخدام المصطلح لمعارضة مصطلح آخر وهو الإيتوس

(4) الرواية العربية واقع وآفاق، تأليف جماعي: 137

النسيء Chosification: من المقولات التي توسع فيها غولدمان، وقد اهتم بهذا الموضوع خاصة في كتابه أبحاث جدلية، كما أنه عالجه في كتابه لوكاتش ومايدغر. ويلاحظ أن معنى المصطلح ذاته، يختلف كثيراً من لوكاتش إلى مايدغر. فإن النسيء عند لوكاتش مرتبط بالنظام السلمي في الرأسمالية، بينما عند مايدغر في حيز المفهوم الفلسفي البحث دون التعرض لتأثير الاقتصاد الرأسمالي في تكوينه. أما غولدمان فقد تجاوز البعد الاقتصادي ليصل إلى الثقافة الداخلية المتوفرة لدى الطبقات الثورية. وأصبحت المقولة عنده أساسية لفهم وشرح الأعمال الأدبية التي ظهرت في مجتمع النسيء، لا سيما في الرواية منها.



وعلى ضوء الوعي القائم، والوعي الممكن<sup>(1)</sup>

أما النموذج المنجز الثاني فمخصص لدراسة علاقة الرؤية بالتشكيل في (الرواية المغربية ورواية الواقع الاجتماعي) للباحث المغربي لحمداني حميد من خلال قراءته لرواية (سبعة أبواب) - نموذجاً - لعبد الكريم غلاب، دون أن يحدث هذا المثال خلخلة على بقية النصوص الروائية، ذلك أن الباحث يرى مقارنته على استقلالية العمل الروائي باعتباره عالماً متميزاً في ذاته. فكيف قارب الباحث مستوى الرؤية والتشكيل في هذه الرواية؟

فقد قارب الباحث تشكيل النص الروائي ك. حميد بتحليل بنائي لكل رواية من الروايات التي شكلت متن قراءته، مستفيداً من إجرائية بعض المناهج الجوارية وبالخصوص من إنجازات البنية الشكلية، محاولاً التركيز على بعض العناصر الثابتة التي تشكل النسق الداخلي للكشف عن الرؤى المرتبطة برومي الجماعة، هذا على المستوى المنهجي. فكيف قارب الباحث رؤية رواية (سبعة أبواب)؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تقتضي الرجوع إلى البنيات الداخلية للعمل الروائي وإلى البنيات الخارجية، فهي الخطوة الكفيلة بمثل القراءة التي ألمحها ك. حميد.

أدرك ك. حميد الأهمية التي يكتسبها تحليل التشكيل البنائي كبنية الدالة، فهو المعين على إبعاد الغطاء عن المكون البنائي للبنية العميقة الدالة، ومن هنا تبرز أهمية قراءة البنية السطحية، فهي الكاشفة عن الموقف المثبت في أعماله (الروائي). وفي النموذج الذي انتقاء لحمداني (سبعة أبواب) لا يمكن التغاضي عن فضاء الرواية (الكهف) لقراءة رؤية المبدع للعالم. فالكهف كحيز يرمز إلى زنزانة الشرطة ((ولذلك يشغل السجن أكبر حيز من الفضاء الروائي، وهذا يعطي للسجن أهمية كبيرة في الكشف عن الدلالة العميقة للرواية، إن وصف الراوي دخوله إلى السجن متهماً بتهديد سلامة وأمن الدولة في العهد الفرنسي في المغرب، لأنه شارك في النضال مع الحركة الوطنية))<sup>(2)</sup>.

إن حضور السجن (الكهف) في الرواية لم يكن حضوراً اعتباطياً، إنه المحور الأساس الذي يصور معاناة السجين (الراوي)، معاناة يراها الباحث تمتد على جانبيين، ف- ((الامتداد الأول يحكي سيرة الراوي من الاعتقال إلى الخروج من السجن، فإن الامتداد الثاني - ... - يرصد الأحداث التي كانت تجري خارج السجن. ويتشكل من الأخيار التي كانت تصل إلى السجن))<sup>(3)</sup>. ومن هنا يتضح مبدأ المماثلة الذي أفاض بين عالم السجن، والعالم الخارجي، أي أنه أقام العلاقة بين الداخل (السجن) والخارج (الواقع)، فكلهما

(1) لحمداني حميد، الرواية المغربية ورواية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 138

(2) م. من: 111

(3) م. من: 112

معاناة ومكابدة ومأساة. ((فالسجن يمثل المعاناة الذاتية للراوي، وهي مكابدة جسدية ونفسية. أما الخارج

فيمثل المعاناة لكبرى التي كان يعيشها المجتمع تحت السيطرة الاستعمارية))<sup>(1)</sup>. ولا حظ الباحث في تحليله عنصر الشخصية (الراوي) في الامتداد الداخلي (سيرة الراوي في السجن)، أن كاتب الرواية ركز على صفة ((رباطة الجأش التي كان يتحلى بها الراوي خلال... الاعتقال... وحتى عند الخروج من السجن))<sup>(2)</sup>. ومن هذه الصفة، ((فإن المأساة عند الراوي، وأمام أعصابه الهادئة، تتحول إلى ملهارة حقيقية، أو إلى رحلة مسلية طويلة))<sup>(3)</sup>. وتناول الباحث من جهة أخرى التشكيل البنائي لمراحل الزمن السردية للرواية، فقلب المعادلة الطبيعية إلى معادلة أخرى يخلفها الكاتب... فد السجن / الحزن يتحول إلى السجن / الفرح. وطبيعي أن تتحول المعادلة المقابلة: الحرية / السعادة إلى الحرية / الشقاء بالنسبة للراوي))<sup>(4)</sup>.

يستفاد من قراءة مقاربة الباحث ك. حميد أنه أفاض تحليله بمقاربات جوارية منها البنية الشكلية التي ساعدته على تفكيك بعض العناصر منها (ضمير الجماعة للمتكلمين)، فحين يقف عند العنصر (كنا)، يقول الباحث ((هذا الضمير الذي يقتحم الساحة السردية بعد أن لم يكن هناك سوى ضمير الجماعة الغائب... ويتكرر ضمير الجماعة للمتكلمين مرتين ليتحول السرد تحولاً حاسماً...)) (و) سبب هذا التحول من الغياب إلى الحضور راجع إلى إرادة إفصاح الراوي على نفسه))<sup>(5)</sup>.

إن المستقرى لهذه المقاربة يخال له أنه في كثير من المواقف أمام قراءتين مختلفتين قراءة بنيوية شكلية، وأخرى اجتماعية جدلية، مما يؤكد أن الباحث لم يتخلص من هيمنة تأثير هذه المناهج النسقية والسياقية، فكانت قراءته ((أميل إلى التقويم الأيديولوجي من البحث التكويني))<sup>(6)</sup>. علاوة على الاستطراد الذي تخلل مرحلة الفهم التي أدخل فيها القصص العرضية<sup>(7)</sup>.

توج الباحث قراءته للتشكيل البنائي لرواية (سبعة أبواب) بمناقشة سوسيولوجية للعلاقة التي تم تحديدها في نهاية التحليل: س [ك] أ، ب، ج = ق<sup>(8)</sup>، واعتبر لحمداني حميد أن العلاقة السابقة هي المحددة

(1) لحمداني حميد، الرواية المغربية ورواية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 112

(2) م. من: 115

(3) م. من: 118

(4) م. من: 118

(5) م. من: 119

(6) محمد خرماش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية المغربية، مجلة فصول، المجلد 9، ع، 4 / 3، فبراير، 1991: 130

(7) راجع، ل. حميد، م. من: 114 / 113

(8) م. من: 124 / 125



لـ ((موقف الكاتب من الواقع الاجتماعي المغربي لتلك الفترة المتحدث عنها))<sup>(1)</sup> معنى هذا أن البنية الدالة المحددة للزمرة هي المرجع الأساس في تحديد رؤية الروائي عبد الكريم غلاب. وتبين من التحليل أن الباحث كان قد تعجل في إقامة العلاقة بين المناقشة السوسبولوجية التي وردت في المدخل، وبين الرؤية، وكأن هدفه هو إثبات صحة طرحه وفرضيته، وفي هذا تصف ومزايدة في تحديد الرؤية ودراستها. فالكون الباني للبيئة العميقة الدالة للرواية المغربية هو، في تصور الباحث، ما حدد سلفا في المدخل السوسبولوجي. إن العلاقة بين الرؤية والتشكيل الباني كما حددها الحمداني حيد، هيمن عليها المنظور الاجتماعي، يسيرها مفهوم الانكسار الآلي الذي لم يتخلص من تأثيره عليه، وهذا يتبين من النتيجة التي توصل إليها حينما قال: ((نستطيع أن نجعل تلك البنية الدالة التي حددناها بالرموز مرجعا أساسيا نعتمد عليه في تحديد رؤية (غلاب) للواقع الاجتماعي... وأن نقارن هذه الرؤية بما حددناه في المدخل السوسبولوجي الذي تضمنه المدخل العام))<sup>(2)</sup>.

يستفاد أن الباحث لم يحدد رؤية المبدع لعالم انطلاقا من التماثل الباني الذي يعطي استقلالية كبيرة للبيئة الدالة، إنما اعتمد على المقارنة بين الرؤية، وبين ما حدد في المدخل السوسبولوجي، فهذا قيد للتشكيل بما هو محدد سلفا. وفيما يتعلق بطبيعة الرؤية، فإن الباحث لم يتمكن من وصفها بدقة، فهي مجرد رؤية للواقع وكفى.

في سياق هذا التحليل نسوق مثالا تطبيقيا للباحث اللباني رفيق رضا صيداوي<sup>(3)</sup> للكشف عن مستوى آخر من العلاقة بين الرؤية والتشكيل. ومما تجدر الإشارة إليه أن الباحث اللباني اعتمد منهجية تميزت بصرامتها ووضوح خطتها الإجرائية، ففي هذه القراءة قارب الباحث بين التشكيل الباني للروايات التي استهدفها بين رؤى مبدعيها. فما طبيعة العلاقة التي أقامها الباحث بين الرؤية والتشكيل الباني؟

قارب الباحث قراءة رؤية الرواية اللبانية إلى الحرب (1975-1995) من خلال ثلاثة عناصر بانية وهي: (الزمن، المكان، والشخصية). فابتدأ بالزمن بوصفه بنية سطحية مستقلة من خلال ثلاثة نماذج بانية وهي:

- انفتاح النصوص على الذاكرة التاريخية.
- المكان كإطار رئيسي لتقاطع الزمن.
- تكسير السرد بما يوحي ظاهرا بتشكيله.

وفي دراسته للمكان تناول العناصر البانية التالية وهي تتماثل مع النماذج البانية السابقة لبنية الزمن التي أشرنا إليها:

- رحابة الفضاء الروائي.
- محدودية الفضاء الروائي.
- المكان بؤرة الرواية / - كثافة الفضاء الروائي.

وقابل هذه الرؤية برؤية أخرى مماثلة من خلال مكون الشخصية الروائية. تكشف المتابعة الحثيثة لهذه الدراسة عن منهجية دقيقة في تعاظم الباحث مع الرؤية في علاقتها مع الشكل التعبيري. وقد دفعه اهتمامه بموضوع البحث عن هذه العلاقة، إلى قراءة الرواية اللبانية التي تجسد واقع الحرب الأهلية، حيث أبان عنها وفق خطة إجرائية تمثلت في مساءلة العناصر الثابتة للرواية، والتي حددها في (الزمن، المكان، والشخصية)، حيث خصص فصلا مستقلا لكل عنصر من هذه العناصر ((بوصفها عناصر ثابتة و أساسية في بنية كل عمل روائي، تنبغي دراستها أولا في تزامنتها، ليس للكشف عن طرق انتظامها وحسب، لكن لاستخراج دلالات هذا الانتظام بما أنها الدلالات التي تحكممت بالنصوص الروائية وسيرتها من جهة، ونهضت عليها البنى الذهنية للكتاب من جهة ثانية، الأمر الذي يتيح إمكانية رصد ارتباط الدلالات المشار إليها بمرجعها الاجتماعي))<sup>(1)</sup>.

تتميز مقارنة رفيق صيداوي عن المقاربتين السالفتين بوضوح الخطة المنهجية على مستوى ألفهم، حيث يلاحظ الباحث رصد الخاص (العنصر) ((بوصفه عنصرا في بنية المجتمع، ورؤية الاجتماعي في الخاص))<sup>(2)</sup>. ولتحديد الرؤية أفاد الباحث من آلية التناظر التي نهضت بين البنى الأدبية والبنى الذهنية للكتاب (بضم الكاف و تضعيف التاء). ويمكن توضيح هذه المسألة في ثلاثة مستويات:

أ- عنصر الزمن - انفتاح النصوص على الذاكرة التاريخية:

تحت هذا العنوان تناول الباحث مجموعة من الروايات لكتاب لبنانيين الذين تميزت أعمالهم بانفتاح الزمن على الذاكرة التاريخية، ومنها رواية (كوابيس بيروت) لـ غادة السمان. وأول ما يلفت الانتباه في قراءة الباحث لتشكيل الرواية، تركيزه على العنصر المهيمن (تكسير الزمن)، حيث رصد طريقة تكسيرو وترتيبه، وبين أن المشهد الروائي ينقلنا إلى ماض يمكن قراءته في المشهد عينه. فتتوزع مضامين (الكوابيس) أدت إلى تنوع حركة السرد، فتساوى زمن القص مع زمن الوقائع مما يعطي الانطباع بتطابق الزمنين. ولاحظ الباحث أن غادة السمان كاتبة الرواية وظفت كل التقنيات لتوليد الدلالات (الإيقاع من خلال التكرار) تقنية الكولاج، المقارنة بين زمنين، تداخل الزمنين). إن هذه التقنيات - كما بين الباحث - أومأت إلى

(1) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 46

(2) م. ص: 46

(1) راجع، ل. حيد، م. ص: 125

(2) م. ص: 125

(3) راجع، رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية



افتتاح النص الروائي على الذاكرة التاريخية. فما هي النتيجة التي توصل إليها الباحث من تحليل نص الزمن في هذه الرواية؟

أوصل التحليل الفني لبنية الزمن الباحث، أن عنصر (الزمن) يعمل رؤية تفاعلية في زمن معقول. ولم تقف الرواية عند تصوير مأسى الحرب، بل شحنتهم بمشور الحرب على أنها عبثية من جهة، وإن كان يدينها، ولا يتوقف عن الإجماع من جهة ثانية، بإمكانه النهوض وبناء قيم جديدة في زمن معقول كزمن الحرب<sup>(1)</sup>. ما يمكن الإشارة إليه هو أن الباحث استطاع أن يؤسس هذا العلاقة الحسية بين الرؤية والتشكيل بواسطة آلية التماثل، بين البنى الذهنية للكاتب وبين بنى الواقع المر الذي استطاعت أن تتصر عليه برؤيتها التفاعلية.

#### ب- عنصر المكان - رحابة الفضاء الروائي:

وبانتقالنا إلى قراءة مستوى المكان متبين لنا أن الباحث رفيق صيداوي قد توصل إلى نفس الرؤية التي توصل إليها في العنصر السابق (الزمن). فالمكان بوصفه عنصرا ثابتا في العمل الإبداعي، ليس مجرد عنصر اعتباطي، إنه يعبر عن نوايا المبدع، لذا فإن تحديد أبعاده أضحي أمرا هاما لتمثيل العمل الروائي ورؤيته. ولتحديد علاقة المكان بالرؤية كشف الباحث عن مقارنته المتصلة أساسا في ((تحديد خصائص المكان لكل نموذج، ثم تحديد بنية المكان واستخلاص الدلالات السوسولوجية ومقاربة هذه الدلالات<sup>(2)</sup>)). وإذا كان الزمن في رواية (كوايس بيروت) لغادة السمان قد انفتح على الذاكرة التاريخية، فإن هذا الانفتاح يصبح رديفا لرحابة الفضاء الروائي. فالرواية ((تستند إلى تقنيات وأساليب مختلفة من شأنها توسيع الفضاء الروائي<sup>(3)</sup>)). فانفتاح الزمن هو توسيع للفضاء الروائي. وإن تحديد التشكيل البنائي للمكان في (كوايس بيروت) والمتن في شقة الكاتبة/ الراوية الواقعة في الطابق الثالث من مبنى مقابل لفندق أهوليداي<sup>(4)</sup> تعبير عن مأساة، لأنه ((يقع في منتصف الطريق... بين المتقاتلين<sup>(5)</sup>)). فالتشكيل المكاني - هنا - له دور أساسي في الكشف عن الرؤية. وميزة المكان الرئيسي في الرواية ((يقوم بتقديم الأمكنة التي تلب مباشرة<sup>(6)</sup>)). فكان التجانس بين كافة الأمكنة في الرواية، وتلونت بالمكان الرئيسي (الشقة السوداء)، بل إن الرواية كلها - كما بين الباحث - ((تحولت... إلى مكان نفسي مصور (بفتح الواو) من خلال خلجات

- (1) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 106  
(2) م. م. 175  
(3) م. م. 176  
(4) م. م. 177  
(5) م. م. 177  
(6) م. م. 177

نفس ولجليلاتها وما يحيط بها من أحداث ووقائ<sup>(1)</sup>. بين الباحث أن الرواية حققت قيمتها ((بخلقها فضاء وواتيا دالا على حدة التأثيرات السلبية للمكان على الأشخاص لكونه فضاء حرب<sup>(2)</sup>)). ولاحظ الباحث أن كاتبة الرواية لغادة السمان استحضرت الأمكنة الأثيرية، والطبيعية، التي عبرت ((عن تواصل ذاكرة الرواية مع ماضي جميل... وعن الأمل من جهة ثانية، بتجاوز الواقع المرير<sup>(3)</sup>)). وهكذا يتواصل تحليل التشكيل الفضائي ليكشف الباحث من خلال على المكون البائي وهو أن تقابل الأمكنة دال على السمة الطبقية للحرب، وعلى تفاؤل كاتبة الرواية بتجاوز الواقع المرير، هذه الرؤية التفاعلية عبر عنها التشكيل البنائي للفضاء الروائي، الذي انسجم مع انفتاح الذاكرة الروائية على التاريخ كما رأينا.

#### ج- عنصر الشخصية - البطل الإيجابي - الإشكالي - الإيجابي

ثاني دراسة هذا العنصر انسجما مع العنصرين السابقين، فانفتاح النص الروائي على الذاكرة التاريخية، ومع رحابة الفضاء الروائي (المكان) كما بينا، أوصل الباحث أن التشكيل البنائي للزمن والمكان عبرا عن رؤية تفاعلية. فهل كان تشكيل الشخصية في رواية (كوايس بيروت) يعبر عن نفس الرؤية؟ كشف الباحث في هذه المقاربة أن بطل الرواية شخصية إيجابية، مسالمة علمانية متمسكة بأرضها<sup>(4)</sup>، فهي من هذه الناحية شخصية إيجابية، غير أن أحداث الحرب تؤثر في تحويل الشخصية الإيجابية ((إلى شخصية إشكالية عاجزة عن تحقيق أحلامها<sup>(5)</sup>)). لكن الشعور بالعجز والخوف ((أدى - مرة أخرى - إلى لحظ انتصار الشخصية الإيجابية الراوية على الشخصية الإشكالية<sup>(6)</sup>)).

أفاد هذا التحليل في دراسة بناء الشخصية الرواية (كوايس بيروت) إلى تمثل رؤية الكاتبة لغادة السمان. فالتحول في الشخصية هو تحول في الرؤية، وما دام التحول كان من الإيجابي، إلى الإشكالي، ثم إلى الإيجابي من جديد، فتفاؤل رؤية الكاتبة يقابله تفاؤل مماثل في العنصرين السابقين (الزمان والمكان) ((على الرغم من كل المصاعب التي واجهتها... فبذت تحولات الرواية مجرد وسيلة فنية غايتها تجسيد رؤية النص

- (1) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 177  
(2) م. م. 177  
(3) م. م. 178  
(4) م. م. 178  
(5) م. م. 178  
(6) م. م. 276  
(7) م. م. 276



للحرب بصفتها رؤية طبقية<sup>(1)</sup>، إلا أن رؤية التفاؤل كانت هي الرؤية المهيمنة، ((لأن إيمانها (الكاتبة) بدور الثقافة في التغيير)) كان كبيرا.

اتضح من القراءة السابقة أن الباحثين الثلاثة ينطلقون من اعتبار النص الروائي بناء مستقلا ينبغي أن يتم التعامل معه على أنه بنية دالة، أي التعامل مع تشكيله البنائي الممثل في عناصره الثابتة (الزمن، المكان - الشخصية - السرد الحوار... الخ). إن البناء التشكيلي للنصوص الروائية يعد المعبر الأساسي الموصل إلى اكتشاف الرؤية للعالم المتشرة وراء هذا البناء، حيث أضحت الرؤية مرتبطة بالشكل ارتباطا عضويا، ويمكن التحليل المحايث للسطح من إقامة التناسب والانسجام بين المضمون وبين الشكل.

إن تناول الباحثين لنصوص روائية كثيرة - لحمداني على الخصوص - أمر لم يمكنهم من القيام بقراءة تحليلية دقيقة للتشكيل البنائي، مما نتج عن ذلك وجود اشتباكات واختلافات بين القراءات التي قاربناها. كما أن التفاوت بين القراءات على مستوى الرؤية للعالم والتشكيل البنائي اتخذت أبعادا مختلفة باختلاف قراءة كل باحث في البحث عن اللوغوس التكويني. وكادت مقارنة حمداني أن تحيد عن مسارها المنهجي، لأن تقويمها كان أقرب إلى التفسير الأيديولوجي منه إلى التفسير التكويني بسبب هيمنة تصور مفهوم الانعكاس الآلي على العلاقة بين الرؤية والتشكيل.

تعد قراءة رفيق رضا صيداوي من القراءات الأشد صرامة ودقة لتركيز الباحث على العلاقة التي تشد الرؤية بالتشكيل البنائي وفق خطة منهجية تركز على ربط كل عنصر بنائي ثابت في الرواية دون أن يحد من مفهوم التكوين، وباعتماده على آلية التناظر بين البنية الجزئية والبنية الذهنية للكاتبة لتحديد رؤيتها التي كانت ماثلة في التشكيل البنائي للعمل الإبداعي في شموليته البنائية.

ومن المجال الذي قارب النصوص السرديات بوصفهما أقرب الأجناس الأدبية مرونة للمنهج التكويني، تنتقل إلى المجال الذي قارب النصوص الشعرية، وتحليل هذه الجزئية مستعمدا على ثلاثة نماذج تطبيقية تختلف فيما بينها في الطرح والتناول. المثال الأول: ستخصصه لدراسة الباحث محمد بنيس<sup>(2)</sup> فما هي مقارنة الباحث للبحث عن البنية العميقة الدالة من خلال التشكيل البنائي للمتن الشعري المغربي الذي خصه لفئة متجانسة من الشعراء؟ منذ الوهلة الأولى اتجه م. بنيس نحو قراءة التشكيل البنائي للمتن الشعري، حيث ركز على قراءة ألبنية السطحية قبل أن ينتقل إلى قراءة البنية العميقة. وتبين من التحليل، أن قراءة التشكيل كانت أقرب إلى الدراسة اللغوية الشكلية، إذ قام الباحث بعزل المتن وإغلاقه على نفسه، وهو نفس وجه هذه الملاحظة لنقاد البنيويين الشككين لانغلاقهم على أنفسهم.

نقصى الباحث تحليلات ألبنية السطحية للمتن، التي تشمل المستويات التالية (الزمن، المكان، مقاليات النص، وبلاغة الغموض). وقد قارب الباحث هذه المستويات مقارنة بنيوية شكلية، أي أنه انطلق من المعلوم (البنية السطحية) للبحث عن المجهول (الرؤية أو البنية العميقة)، فتناول البنية اللغوية بمعزل عن البنية العميقة. فكان قد بدأ بنية الزمن في المتن الشعري المغربي، حيث حددتها في قوانين البيت والقافية والبحور الشعرية. فقوانين البيت وهي ثلاثة، تعكس المراحل التي مر بها المتن الشعري، فالأول يعمل على ((احترام الوقفة الدلالية والعروضية))<sup>(1)</sup> مما يؤكد على وفاء الشعراء للاتجاه السائد. والقانون الثاني يدل على الانفلات من قبضة الانسجام بين الوقفة العروضية والدلالية. أما الثالث - كما بين الباحث - ((يتجاوز القانونين السابقين عندما يعمد الشاعر إلى تحطيم الوقفة الدلالية والعروضية والتنظمية أيضا))<sup>(2)</sup>. يستخلص الباحث من هذا القانون أن الشعراء المعاصرين في المغرب أوفياء ومخلصون للتراث، وهذا أحد مظاهر الإشكالية.

وذهب الباحث أن القوانين التي تحكم البيت الشعري، لا تختلف عن قوانين القافية، ((لأن مستويات الوعي التي حطمت بنية البيت هي نفسها التي واجهت القافية وأعادت ترتيبها وفق قوانين ثلاثة... وخضوع الشاعر المغربي المعاصر لهذه القوانين، يمثل جانبا ثانيا من جوانب إشكالية المتن المدروس)).<sup>(3)</sup> فالقانون الأول يعتمد على وحدة القافية والروي في مجموع وأغلب أبيات النص<sup>(4)</sup>، والثاني على المروحة والمتابعة، وتحطيم وحدة الروي<sup>(5)</sup>، الثالث يتجاوز القانونين السابقين.

ويتماثل مع القانون السابق ألقافية قانون آخر وهو قانون الأوزان فتناول بنية الإيقاع في المتن، في مستويات ثلاثة وهي قوانين التفعلة، وقوانين البحور الشعرية، ثم المواقف المتباينة من التفعلة. وتأتي بنية المكان كمستوى ثاني للقراءة، التي كشفت أن نصوص المتن الشعري المعاصر في المغرب يجمعها قانونان شكلان لبنية المكان، الأول يتمثل في لعبة الأبيض والأسود، وهو انعكاس للصراع بين الداخلي والخارجي. ويكشف الباحث في بنية المكان عن مستويات اللون داخل النص التي يلخصها في ثلاثة وهي: الطبع بالأبيض، والطبع بالأبيض والأسود، والطبع بالأبيض والأسود. فالطبع بالأبيض يدل على أن النصوص ليست جيدة، والطبع بالأسود يدل على تشريف النص، أما المزج فيوحي بالرغبة في تجسيد التناقض الذي يعكسه النص<sup>(6)</sup>.

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية: 53

(2) م. بنيس: 66

(3) م. بنيس: 66

(4) م. بنيس: 67

(5) م. بنيس: 73

(6) م. بنيس: 103

(1) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 278

(2) راجع، محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية



وحين سلط الباحث الضوء على الظاهرة البلاغية في المتن في المتن الشعري المعاصر في المغرب فإننا نجده يحددها في أربعة أبعاد: فالبعد الدلالي، حطيم علاقة المدلولات وهذا ما يفسر الغرابة التي اعتدلتها الشعراء. أما البعد النحوي، وفيه تم تحطيم القواعد النحوية والصرفية. وهذا بهدف خلق الإيحاء. وفي البعد الإيقاعي، تم تحطيم قانون الوقفة، وتماسك ((البيت التقليدي دلالياً ولحواياً))<sup>(1)</sup>. وكانت نتيجة ذلك حطماً ((تصعيد بلاغة الغموض))<sup>(2)</sup> وبمجيء البعد المعرفي الذي يزيد إشكالا لبلاغة الغموض، فبين الباحث أن القارئ يستحيل أن يتفاعل مع النصوص المعاصرة ((دون أن يكون متوفراً على قدرة استخراج عناصر البعد المعرفي فيها))<sup>(3)</sup>.

ما يمكن تسجيله في هذه الرمضة السريعة أن محمد بنيس كان في هذا التحليل مصاباً بهوس قراءة التشكيل البنائي دون ربطه برؤية المبدعين فكل بنية - عنده - تخضع لقانون، وهذا هو المعلوم، فابن المجهول، وهو الأصل في العملية التكوينية؟، كما أن الباحث لم يتمكن من ربط التشكيل الذي كان موضوع قراءة وفهم برؤية الشعراء المغاربة للعالم. فقد كان محمد بنيس في هذه المرحلة بنوياً شكلياً، إذ عزل البنية الدالة، الأمر الذي دفع به إلى قطع الصلة المفترضة بين الرؤية والتشكيل، ((هذه الرؤية، هي التي تنظم فضاء النص، وتحتج في مهارة خلق أسرار الكلمات وتحت مستويات النغمة وظلال الحروف، وعلى الباحث أن يكتشفها من وراء كل ذلك))<sup>(4)</sup>.

إن الوحدات التي قام الباحث بتحليلها لم تكن تشير إلى الرؤية التي تنظم النصوص الشعرية بعضاً مباشرة، وبالتالي فإن الربط لم يكن قوياً بين الفطيين الأساسيين (الرؤية والتشكيل)، إنما عمد الباحث إلى كشف الرؤية من خلال البحث عن البنية العميقة التي جاءت بعد أن استفرغ من تحليل البنية الشكلية. وقد اعتبر الباحث محمد خرمائش هذا الأسلوب من التحليل تليفياً، إذ يقول ((وقد دفعه هذا التليف المنهجي إلى نوع من الفصل بين الجدلية العامة، التي تقود النص من الخارج، والجدلية الخاصة، التي تقود قوانينه الداخلية، وتقس عالم الكتابة، متأسفاً... إن كل تبين داخلي هو سيروية في التشكيل نحو درجة عالية من التجانس والتكافؤ في بلورة رؤيته للعالم))<sup>(5)</sup>.

وإذا كان م. بنيس في هذه القراءة قد فصل بين الجدلية العامة والجدلية الخاصة، فإن الباحث الطاهر ليب كان له منظور آخر إلى هذه المسألة النقدية يختلف عن التصور الذي طرحه م. بنيس. وقد كشف عن

ذلك مفهومه لـ كلبية الدالة، فدراسة التشكيل لا يعني بها الدراسة الفنية الجمالية في ضوء مقاربات تحليلية، وإنما نظر إلى التشكيل (الشعر العذري) من منظور شمولي، وهذا ما يتأكد من قول الباحث ((فستكتفي بمصيرية شاملة ذات دلالة... فلا بد من الانطلاق من فسلعة تقول: إن الإنتاج الشعري الذي نحن بصده بشكل كلية متماسكة))<sup>(1)</sup>.

إن هذا المنظور الشمولي للبنية الدالة بوصفها بنية شاملة ذات دلالة، أمر حدا الباحث إلى تجاوز كثير من الخطوات تعتبر أساسية لفهم التشكيل الشعري العذري، وهذا على ما يبدو ليس من اختصاص الباحث، لذا نجد بوضوح موقفه من منهجية تناول التشكيل البنائي للشعر العذري من خلال المقاربات الجوارية، لأنها في نظره تقييد للدراسة أكثر مما هي أداة تعين على فهم البنية، لذا أكد الباحث على أن عمله ((لن يقوم على استخراج بنيات لسانية أو جمالية بحتة، بل إن الأولى منها سيجري تعويضها، قدر الإمكان، ببنيات ذات طابع دلالي، أما الثانية فتتعلق بالخاصية الأدبية التي لا نقصد إلى تحليلها هنا. وأخيراً فإن العناصر الأساسية تشير إلى الرموز التي تحيلنا خلال المقاربات الجوارية، لأنها في نظره تقييد للدراسة أكثر مما هي أداة تعين على فهم البنية، لذا نجد الباحث يؤكد على أن عمله ((لن يقوم على استخراج بنيات لسانية أو جمالية بحتة، بل إن الأولى منها سيجري تعويضها، قدر الإمكان، ببنيات ذات طابع دلالي، أما الثانية فتتعلق بالخاصية الأدبية التي لا نقصد إلى تحليلها هنا. وأخيراً فإن العناصر الأساسية تشير إلى الرموز التي تحيلنا عليها قراءة نص ما))<sup>(2)</sup>.

يستفاد مما سبق أن الباحث لم يعتمد على القراءة التحليلية الجمالية والفنية للشعر العذري، فهذا نهضة مقارنة لم ينجزها الباحث، وقد عرضنا مبرراتها آنفاً. إلا أن ما يمكن الإشارة إليه وهو أنه اعتمد على آلية التماثل التي كانت الأداة المؤطرة والمساعدة على ضبط وإقامة العلاقة بين المكون البنائي والتشكيل الشعري عن طريق تحديد العلاقة القائمة بين الكون الأدبي والعالم الواقعي، علاقة استبعد عنها الباحث مفهوم الانعكاس ((ذلك المفهوم الذي تولد على وجه الاحتمال، عن الوضع الخاص بالإقصاء))<sup>(3)</sup>.

من هذا المنظور أخرج الباحث مقارنته من الحقل السوسولوجي الجدلي إلى الحقل السوسولوجي الأدبي التكويني، الذي يقول بتماثلية الكون الأدبي والعالم الواقعي، ولا يقول بتطابقه لأن التطابق بين العالمين قد يسقط الرؤية عن المبدع، بإسقاط المسافة بين الإبداع والعالم الواقعي. وما يمكن التنبه إليه هو تجاوز الطاهر ليب الدراسة الفنية الجمالية عن التشكيل البنائي للشعر العذري، إنما نظر إليها من منظور شمولي لا يخلو من دلالة. أما عدم الاعتماد على القراءة التحليلية لفهم التشكيل البنائي يفسره الباحث في

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية: 189

(2) م. م. 189

(3) م. م. 198

(4) م. م. 189

(5) محمد خرمائش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد 9، ع 3 / 4، فبراير 1991: 125

(1) الطاهر ليب، سوسولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجاً: 33

(2) م. م. 33

(3) م. م. 34



القول التالي: ((وإذا نحن أخذنا الجانب الشكلي للعمل الأدبي بعين الاعتبار، فسجد أنفسنا أمام ظاهرة الاستقلال الذاتي. هذا الاستقلال الذي يجعلنا نضع مفهوم الانعكاس، أو الفكرة الدائنة عن التأثير الضروري والمباشر للبيئة التحتية في إبداع الفكر، موضع سؤال. ويتضح هذا للجانب، الذي من أجل إدراك بدون المضمون، في سياق مبررة طويلة ووعقدة على وجه العموم))<sup>(1)</sup>.

ومقارنة هذه القراءة لمستوى الرؤية والتشكيل، مع قراءة التي أجزمها م. بنيس، فإننا نجد هذا الأخيرة لم تستبعد القراءة التحليلية للتشكيل البنائي، غير أنها نظرت إلى الرؤية (البنية العميقة) على أنه تقع خلف البنية الدالة (التشكيل). ((وهي البنية (التي) فكان من تبيين الرؤية المتمثلة (...)) وصيها في صورة أكثر شمولية واتساعاً))<sup>(2)</sup>. ومن هنا فإن التشكيل لم يكن حاملاً للرؤية، بل كان خلفها، كما يبين في ثانيا التحليل.

إذن، لم يستمد الطاهر ليب رؤية العالم للزمرة العذرية من قراءة تشكيل البنية الشعرية، إنما استمدتها من دلالة البنية التي قاربها على - مستوى الفهم - من التحليل المقارن ((للصفات الإلهية المستخلصة من الشعر العذري لكي يحيط بدقة أكبر بما تحمله من رواسب قب - إسلامية))<sup>(3)</sup>. فدلالة البنية الشعرية للكون الشعري العذري، لم يتم توضيحها عن طرق قراءة التشكيل البنائي، إنما بإقامة العلاقات بين الكون الديني والكون الشعري، ((دون أن تكون النتيجة هي نفسها من الوجهة الدينية.. وذلك دون أن نتكلم عن تشويه إدراك الشاعر للرسالة))<sup>(4)</sup>.

أما المنجز التقدي الثالث في المدونة النقدية المعاصرة، وهو نموذج متميز في تجربته الشعرية، وإر خطته الإجرائية في تعاملها مع التجربة الشعرية الصوفية. فكيف قارب نختار حبار العلاقة [الرؤيا / التشكيل]؟

من حيث المفهوم، فقد حدد الباحث مفهومه لمصطلح (التشكيل) فـ ((هو البنية السطحية أو اللسانية أو اللغوية التي تجسد الرؤيا))<sup>(5)</sup>، أم مفهوم الرؤيا فقد حصره في ((البنية العميقة أو اللاهنية أو الأيديولوجية أو المرجعية التي تصور رؤيا الصوفية للعالم))<sup>(6)</sup>.

إن الرؤية عند م. حبار لا تقع خلف البنية السطحية كما رأينا عند بنيس، حين عزل الرؤية عن التشكيل، مما أدى به إلى تجميع مفهوم التكوين الذي يقتضي علاقة تفاعلية بين الرؤية والتشكيل، وهذا ما وهبه الباحث حين عطف الرؤيا على التشكيل فقال: ((وأن القصد من ألوأ هو العلاقة التفاعلية بين الرؤيا والتشكيل، أو بين البنية العميقة التي تجسد سماتيقية الخطاب الشعري الصوفي ومنبعه، وبين البنية اللسانية التي تمثل سماتية ذلك الخطاب الشعري الصوفي، وبيان أن التشكيل وفي بناء للرؤيا، لا يخرج عن سياستها ولا يجرد ما دام نصاً متصلاً بالتجربة الصوفية العملية))<sup>(1)</sup>.

من هذا المنظور ندرك تصور نختار حبار للعلاقة [الرؤية / التشكيل]، علاقة تحقق مفهوم التكوين وتجسده وتكشف عن المكون البنائي، وهذا ما لم تحققه كثير من المقاربات. وقبل مقاربة العلاقة انتهى الباحث إلى تحديد البنية العميقة للقصيدة الصوفية (الرؤيا)، وهي بنية كما رأها ثابتة وموحدة ((التي يصدر عنها كل الصوفية في رؤياهم للعالم، وهي البنية التي تم استنتاجها من مجموع ما قرأناه من القصائد نفسها، ثم من سلوك الصوفية العملي والنظري))<sup>(2)</sup>. إذن لا داعي للبحث عن رؤى صوفية أخرى خارج الرؤيا المحددة للأسباب التي ذكرها الباحث، مما يجعل الرؤية الصوفية رؤية نمطية، والتي جسدها في المثلث الدلالي الصوفي، ومن خلال ثلاثة مستويات، وهي المستوى الموضوعاتي، والمستوى الأسلوب، والمستوى المعجمي.

ففي المستوى الموضوعاتي بين الباحث نختار حبار أن المثلث الدلالي الصوفي (البنية العميقة) تحكم في الخطاب الشعري الصوفي ببعدين متقابلين (بعد الغياب وبعد الحضور) المشكلين لهذا الخطاب المتمثل في موضوعاته. ((ومن الملاحظات التي يمكن تسجيلها على تلك الموضوعات جميعاً، هي أن بعضها يكاد يختص بعد الغياب (مثل)... الطلل والحنين والرحلة، وأن بعضها يختص بعد الحضور كموضوعة الخمر المادية، والموضوعات الوظيفية... أما موضوعات الغزل... فإنها في الأغلب الأعم تختص بالبعدين معا: الغياب والحضور))<sup>(3)</sup>. والشاهد هنا أن نختار حبار استطاع أن يقيم علاقة تفاعلية بين التشكيل الشعري الصوفي (من خلال الموضوعات) وبين منابعه (من خلال رؤياه)، وجسد ذلك في كثير من النصوص الشعرية الصوفية التي رسمت البعدين (الغياب والحضور)، ففي قصيدة أبي مدين التلمساني:

ولولا هواكم في الحشا ما تحركنا  
إذا لم تدق معنى شراب الهوى دعنا  
ترقصت الأشباح يا جاهل المعنى

بمركنا ذكر الأحاديث عنكم  
فقل للذي ينهى عن الوجد أهله  
إذا اعتزت الأرواح شوقاً إلى اللقا

(1) نختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 24

(2) م. بنيس: 21

(3) م. بنيس: 58

(1) الطاهر ليب، موسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجاً: 36

(2) محمد خرماس، م. بنيس: 126

(3) الطاهر ليب، موسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجاً: 100

(4) م. بنيس: 101

(5) نختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 24

(6) م. بنيس: 24

أما تنظر الطير المفصص يا فتى  
يفرج بالترفيد ما بفواده  
ويرقص في الأقفاص شوقا إلى اللقا  
كذلك أرواح الحنين يا فتى  
انلزمها بالصبر وهي مشوقة  
وهل يستطيع الصبر من شاهد المغنى؟<sup>(1)</sup>

ربط الباحث بين التشكيل البنائي أي بين موضوع الغزل (الحب الإلهي) والرؤية -يحيدها بعد الغياب، الذي ((يعبر فيه الشاعر عن فكرة فراره عن الخلق شوقا إلى الحق بعد أن عرفه وأحبه قبل السؤال والمهبط، وأغلب شعر أبي مدين على الخصوص... يدور في هذا المجال ويرسم هذا المعنى رسما غالبا ما يكون بشييه من الحب الإنساني))<sup>(2)</sup>.

وقام الباحث بتفكيك معاني ومفردات القصيدة ليصل فيما بعد إلى إقامة تماثل بين موضوع هذه القصيدة وبين المثلث الدلالي الصوفي ليخلص في الأخير أن موضوع الحب الإلهي هو أساس الخطاب الشعري الصوفي، وبورته الدالة فيه، أما الموضوعات الباقية فما هي إلا أجزاء تتوزع على بعدي الغياب والحضور.

إن قراءة 'نختار جبار' في مستوى علاقة الرؤية بالتشكيل، تبقى قراءة مقبولة بالمقارنة مع القراءتين السالفتين. فإذا كانت مقارنة 'نحمد بنيس' قد جعلت الرؤية خلف البنية السطحية، وقراءة 'بنة الطاهرليب' استبعدت تحليل التشكيل البنائي للشعر العذري، ومعوضة ذلك بالنظر إلى البنية نظرة شمولية، التي لا تخلو من دلالة. فإن دراسة 'نختار جبار' نهضت على التفاعل بين الرؤية والتشكيل البنائي للشعر الصوفي، مما مكّن من إقامة جدلية بين الرؤية والتشكيل.

لخلص من مقارنة البنية الدالة في المدونة النقدية العربية لتي تبنت المنهج البنوي التكويني إلى النتائج الآتية:

- إن القراءات النقدية العربية التي اعتمدت البنية التكوينية منهجا تباينت في تصورها لمفهوم البنية الدالة، مما يعطي الانطباع إلى ارتباك الباحثين العرب في تمثلهم وصياغة مفهوم المصطلح في إطار منظومته المنهجية.

- هيمنة مفاهيم البنيويين الشكليين، التي استعارها الباحثون وإزاحتهم لكثير من المصطلحات التي تتصل بالمنهج البنيوية التكوينية، ومن هنا تعددت مستويات القراءة في مقارنة البنية الدالة، وهي

(1) أبو مدين التلمساني، الديوان، نقلا عن، نختار جبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 71

(2) م. س: 71

مستويات مرتبطة أساسا بعدم وعي الباحثين بالمصطلح. ويستثنى من هذا الباحثون الذين افترضوا أن الرؤية للعالم ليست فردية بقدر ما هي جماعية، وليست مفهومات بقدر ما هي مرجعيات، وهؤلاء هم الذين كان لهم تصور شعولي للبنية الدالة باعتبار أن التجربة الإبداعية هي تعبير عن وعي جماعي.

إن تجاوز مرحلة الفهم بوصفها مرحلة مركزية في المنهج التكويني، لا يدل على إخلال بالملزمة بقدر ما يؤكد على مستوى من القراءة اقتضاء غياب البنية السطحية كبنية جمالية، التي اقتضت بدورها غياب مستوى الفهم، وقد كان ذلك مع المتون ذات الطابع النقدي أو الفكري، فضلا عن مرونة المنهج وطبيعته، التي فرضت أن يتعامل بمرونة تامة مع نصوص ذات هويات متباينة.

أكدت النتائج التي توصلت إليها القراءات التي تبنت شمولية الرؤية، أنها كانت مؤسسة على قناعات منهجية ترى أن الرؤية إلى الإبداع جماعية، ومرد ذلك إلى جماعية الأشكال التعبيرية.

إن التفاوت بين القراءات على مستوى الرؤية والتشكيل البنائي، اتخذت أنماطا اختلفت باختلاف قراءة كل باحث في مرجعيات المنهج:

• نخط يتناول دراسة التشكيل بمعزل عن الرؤية، إذ تصبح هذه الأخيرة وراء التشكيل، وليست محمولة فيه.

• نخط نظر إلى التشكيل نظرة شمولية، فتجاوزت قراءة التشكيل الخطوات التقليدية.

• نخط ثالث وهو أقرب إلى روح المنهج التكويني، لأنه أقام علاقة تفاعلية تماثلية بين الرؤية والتشكيل.



الباب الثاني  
البنائية التكوينية في المدونة  
النقدية العربية المعاصرة

- الفصل الأول: في مقارنة الرؤية المأساوية  
الفصل الثاني: في مقارنة الرؤية الاجتماعية  
الفصل الثالث: في مقارنة الرؤية الصوفية  
الفصل الرابع: في مقارنة المرجعية النقدية

## الفصل الأول

### في مقارنة الرؤية المأساوية

أولاً: الشعر العذري والحس المأساوي

ثانياً: الرواية العربية والرؤية المأساوية

ثالثاً: الرواية اللبنانية والرؤية المأساوية

رابعاً: عالم الصقر القصصي والرؤية المأساوية



## الفصل الأول

### في مقارنة الرؤية الماساوية

#### أولاً: الشعر العذري والحسن الماساوي

نتناول في هذا الفصل أربع دراسات نقدية قاربت البنيوية التكوينية مقاربات متفاوتة في الطرح والدراسة، الأولى هي للباحث التونسي الطاهر لبيب الموسومة (سوسبولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجاً)، والثانية لمدحت الجبار تحت عنوان (النص الأدبي من منظور اجتماعي)، والثالثة للباحث رفيق رضا صيداوي (النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975 - 1995) والرابعة لسلمان كاصد الموسومة (الموضوع والسرد، مقارنة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي).

ويجمع هذه القراءات النقدية السابقة قاسم مشترك واحد هو الرؤية الماساوية، وإن اختلفت مسميات الرؤى من دراسة إلى أخرى. ففي الدراسة الأولى (سوسبولوجيا الغزل العربي)، بنى الطاهر لبيب رؤيتها على قيمة الحرمان والتهميش، وفي الثانية بنى مدحت الجبار رؤيته مقارنته على انهزام الإنسان أمام (الفهر السياسي والاقتصادي والاجتماعي)، وفي الثالثة بنى رفيق رضا صيداوي رؤيته على الانقسام الطائفي والأيديولوجي والاجتماعي، وفي الرابعة أسس سلمان كاصد رؤيته على (بنية التدهور)، التي نهضت على تعارض بين قيم الشيخوخة الأصيلة، وبين قيم المجتمع المتدهور.

إن هذه المسميات المختلفة بوصفها مكونات بانية أو بنى عميقة دالة في مقاربتها، ترجع إلى ما يمكن أن نصطلح عليه بـ- الحسن الماساوي الذي جاء نتيجة تعارض بين الرغبة الإنسانية وطموحاتها وبين الواقع الاجتماعي الذي لم يسعف الإنسان على تحقيق طموحاته.

وقد كشفنا في هذه القراءات عن الآليات الإجرائية اعتمدها كل باحث في قراءته لتفسير المكون الباني الذي كان وراء كل بنية سطحية بوصفها البنية المجسدة للرؤية الماساوية محاولاً مناقشة كل مقارنة وتقييم نتائجها، وهذا ما سأحاول تفصيله في المباحث اللاحقة.

سأحاول في هذه الجزئية الأولى عرض ودراسة الرؤية الماساوية التي تناولها الطاهر لبيب في مظهراتها في الشعر العذري من خلال كتابه (سوسبولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجاً) ومدى تماثلها مع تلك الرؤية، مركزاً على اللوغوس التكويني للحسن الماساوي الذي كانت له مظهرات لغوية وموضوعاتية، فكان البحث عن الماقبل للوصول إلى المابعد. تعد الدراسة التي أعجزها الطاهر لبيب نموذجاً من نماذج الرؤى الماساوية التي قاربتها القراءات النقدية العربية.

تحتوي هذه الدراسة على أربعة أبواب، فالأول والثاني يمكن إدراجهما فيما اصطّلحنا به بالبحث عن المكون الباني أو اللوغوس التكويني للشعر العذري، أي أن الباحث في هذين البابين انشغل بالبحث عن الما قبل الذي أنتج المابعد، فاطلق على القسم الأول عنوان الجوهر وعلى القسم الثاني التبان والتكوين وهو الشعر العذري في حبه المأساوي في كل مظهراته. لقد بدأ الطاهر ليب بالبحث عن البنية العميقة الدالة المكونة للذات العربية الكلية المتحركة في الكون الشعري العربي، فتناول في الفصل الأول اللغة العربية والحياة الجنسية، فكشف عن البنية الدالة المكونة لهذه الذات، وأن الإنسان العربي بشكل عام عانى من الحرمان العاطفي، وهذا ما جسده اللسان العربي، فـ ((التعارض الجذري بين الرجل والمرأة... كان اللسان قد أقامه داخله هو بالذات))<sup>(1)</sup>.

وفي القسم الثاني (البنية والدلالة) حاول الباحث حصر البنية الشاملة، فتعرض إلى العلاقة بين ألكون الأدبي والعالم الواقعي والتي رأها تقوم على التماثل النبوي لا على الانعكاس الآلي. وبين الطاهر ليب أن منحاه المنهجي يهدف إلى تجاوز البنية لبلوغ ذات متميزة من الناحية التاريخية، وأن التفاعل بين البنية والذات يرجعنا إلى الطبيعة التكوينية للبنية. إن هدف الباحث هو البحث عن المنشأ التكويني للبنية الجزئية (الشعر العذري) قبل تشكل مجتمعه يقوم أيديولوجيا على التصورات الجديدة التي جاء بها الإسلام<sup>(2)</sup>.

إن المكون الباني الذي أدى إلى بروز الشعر العذري لا يمثل - في نظر الطاهر ليب - في الإسلام، إنما الحرمان والتمشيش الاجتماعي المرتبط بالظروف الاقتصادية التي عاشها شعراء الكون العذري. وإن لم يكن الطاهر ليب المكتشف الأول لبنية الحرمان الاجتماعي، كما سنرى فيما بعد.

وفي القسم الثالث الذي يحمل عنوان ألكون الشعري وهو من شطايها البنية العميقة الدالة، فقد أبان الباحث عن الدلالات الباطنية للمكون الشعري العذري، ليصل عن طريق مبدأ التماثل أن العفة التي تظهر بها الشعر العذري هي من شطايها الحرمان الاجتماعي الذي عانته الشاعر العذري، فاعكس على المرأة. مما أدى به إلى البحث عن حل ليتجاوز وضعيته. فالكون الشعري العذري جواب زمرة اجتماعية على أسئلة طرحتها البيئة الاجتماعية، وهكذا فإن الشاعر العذري كان يعبر عن إحساس مأساوي بالقدر. فالعفة التي وصف بها الشعر العذري هي عفة افتراضية، وكما يصورها الطاهر ليب عفة في الشعر وليس في الواقع.

أما القسم الرابع من الدراسة فهو القسم الذي استخلص فيه الباحث رؤية العالم للزمرة العذرية التي عاشت شروطا مادية خاصة فسرت المكون الباني المتمثل في الحرمان الاجتماعي الذي عاشته الزمرة

(1) الطاهر ليب، سوسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجاً: 13

(2) م. من: 49

العذرية الذي تظهر على السلوك الجنسي لبني عذرة، وربط الباحث البنية الاجتماعية - الاقتصادية بالبنية الشعرية، معتمداً على مبدأ المائلة لتفسير الظاهرة الشعرية.

نتخلص من هذه القراءة أن الباحث الطاهر ليب في قراءته السوسيولوجية للشعر العذري منهجين نقديين، أولهما المنهج الاجتماعي الجدلي الذي استوحاه من الفكر الماركسي، والثاني المنهج النبوي التكويني الذي أخذه عن غولدمان. ومكنه هذا المزج بين المنهجين المذكورين من مقارنة ظاهرة شعرية لزمرة الشعراء العذريين الذين عاشوا شروطاً مادية واجتماعية وثقافية مكتسبة من أن يكون لهم وعي جمعي تجلّى في هذه الرؤية المأساوية الناتجة عن الحرمان الذي عاشته هذه الزمرة.

تجلت عناصر المنهج الاجتماعي في الإنطلاق من العام إلى الخاص، فتناول الباحث بالتحليل أهم العناصر الأساسية التي أحاطت بالظاهرة الشعرية العذرية، مما مكنه من الاقتراب من البنية العميقة الدالة، دون أن يتطرق إلى البنية اللسانية الجمالية. أما تطبيق المنهج التكويني فقد تجلّى في القراءة التماثلية التي أجراها الباحث بين البنية العميقة الدالة وتشظياتها في الكون الشعري العذري في مظهر موضوعاته.

إن المستقرى للمقاربة يتمكن من القبض على المكون الباني/ الما قبل التمثل في الحرمان الاجتماعي الذي عانت منه الزمرة العذرية والذي أنتج المابعد الجزئي المجدد في الظاهرة الشعرية العذرية في مظهرها الموضوعاتي والتي أفرزت هذا الحس المأساوي الذي يخفي وراءه الحرمان. فما هو التفسير الذي أعطاه الباحث للرؤية المأساوية التي جسدها الكون الشعري العذري؟ وما هي الإجراءات المنهجية التي اعتمدها الباحث لإظهار هذا الحرمان؟

من أهم الإجراءات التي اتخذها الباحث لتفسير هذه الرؤية، قام بصياغة تعريف جديد للعمل الأدبي، تعريف يأخذ في الحسبان البعد السوسيولوجي، وهذا أمر مهم بالنسبة لتوجيه البحث. ((فالعمل الأدبي كون رمزي تنشئه زمرة [اجتماعية] يمثلها المؤلف، ولها موقف مشترك تجاه هذا الكون الذي ترتبط ببنته... بعلاقة تماثل مع بنية عالم الزمرة الواقعي))<sup>(1)</sup>. والملاحظ أن الطاهر ليب أقحم مفهومين جديداً وهو (الزمرة) الذي استعاره عن الباحث الألماني ماتيسوس ولتز Mathias Waltz وقد عنى به ((نسقا من العلاقات ذات الدلالة التي يستند إليها أفراد الزمرة في تأويل علاقتهم بالآخرين))<sup>(2)</sup>. فالزمرة ليست تشكيلا عدديا من الأفراد، إنما نسق من العلاقات الأساسية تكون المركز في تكوين علاقات أفراد الزمرة مع بعضهم البعض.

(1) الطاهر ليب، م. من: 69

(2) Mathias Waltz, Quelques réflexions méthodologiques suggérées par l'étude de groupes peu complexes: Exquise d'une sociologie de la poésie amoureuse au moyen age, Revue internationale des sciences sociales, publiée par l'Unesco, V xix (1967) n° 4: 654



من هذا المفهوم للزمرة (الجماعة) ينطلق الباحث في دراسته للكون الشعري باعتباره زمرة (أفراد تربطهم علاقات ذات دلالة) ليكون له دلالة ((تفصي بنا إلى الوجود التاريخي لزمرة خاصة فعلا قد تكون هي مصدر هذا العمل))<sup>(1)</sup>. ومن هذا التحديد (المنهجي) يصل الباحث إلى وضع خطة سيعتمد عليها فيما بعد لتفسير الرؤية المأساوية للكون الشعري العذري:

- مراجعة وتفحص بعض المسلمات التي تقر بها دراسات كثيرة حول الشعر العربي.
- ربط الخطوات المذكورة في التعريف.
- متابعة الرمز العذري من العام (الطابع الكوني)، إلى الخاص (الأيدولوجية العربية).

في هذا السياق يحذر الباحث من مغبة تطبيق بعض المفاهيم والتعاريف الجاهزة، فإنها لا تؤدي إلى نتيجة، فلا بد من إجراء تعديل على المنظومة المفاهيمية، ذلك أن تطبيق المفاهيم والمصطلحات التقليدية المتداولة، والتي تطلق على الحب العذري لا تمكن من الوصول إلى نتيجة، بل ((تنتهي إلى حلقة مفرغة: أي أن نطبق على العذريين تعريف العذريين الغربيين (الكورتيزيا الغربية)، ثم نستنتج من ذلك أنهم يشابهون))<sup>(2)</sup>.

وفي إطار هذه الخطة المنهجية للبحث عن تفسير لمنشأ الشعر العذري، يرفض الباحث رأي د. دوروجمون D. de Rougemont الذي يخلط فيه بين العذريين والمتصوفة العرب، الذين اعتبروا من النتائج التي انتهى إليها الحب العذري<sup>(3)</sup>، غير أن الطاهر ليب لم يحسم المسألة حتما، فالتصوف ليس امتدادا للعذرية، وكل ما هنالك أن الصلة التي تبدو بين الكونين الشعريين لا تعدو أن تكون تعبيرية، حيث أعجب المتصوفة بفناء الحب العذري في عيوبه، فصادف ذلك هوى أهوائهم فتعلموه واستعملوه في تعبيرهم.

يناقش ط. ليب مسألة أخرى تتصل بمفهوم العفة الذي اقترحه العذريون حول تصورهم للحب. إن هذا المفهوم - كما توحي به الشواهد -<sup>(4)</sup> ليس رديفا ((كشعور ديني كما أنها ليست تعبيراً عن ورع)) وإنما هو تعبير عن احترام مفرط للجمال، ولعمل حضور الله في هذا الموقف لا يشعور إلا عبر تذكر صورة إله جميل، خالق للجمال))<sup>(5)</sup>. وواضح من هذا التحليل أن ط. ليب يرفض إقامة الصلة بين الشعر العذري

وبين مفهوم العفة، فهذا نفي لكرغبة التي هي رمز للحياة، وهي لم تكن معدومة في الشعراء العذريين. فالعفة التي تظهور في الشعر العذري لا تتعلق بعفة الشاعر من المرأة، إنما بعفته من الحياة نتيجة الحرمان الذي عانته الزمرة العذرية، وكل ما هنالك أن المرأة في الكون الشعري العذري تتماثل مع حياة الشاعر. وبالتالي فإن مأساة الشاعر العذري ليست نتيجة من تدلل عشيقته عليه إنما من الحرمان الاجتماعي الذي عانته الزمرة العذرية.

إن عذوبة الشعر العذري لا تتصل بالعفة التي وصف بها، إنما بأسباب أخرى ستضح فيما بعد. فالفرق بين المؤمن والشاعر العذري يكمن في الحب الذي بينه الباحث على النحو الآتي في هذه المعادلة:

- بالنسبة للمؤمن = الله (= الجميل) - الروح - الموت
- بالنسبة للعذري = الحبيبة (= الجمال) - العفة - الموت<sup>(1)</sup>

فما هي النتيجة التي أراد الطاهر ليب الوصول إليها من هذا التفسير؟ فعن طريق مبدأ التماثل بين أن الإسلام (السب) لا علاقة له بالنتيجة (العفة)، بمعنى أن الشعر العذري ليس انعكاسا مباشرا آلبا للمؤثر الديني، إنما لأسباب أخرى، فالباحث يقر بوجود صراع بين أجمال والعفة، أي بين ما يتماثل مع المرأة وهو الحياة وبين العفة، ومن هنا كان الصراع مأساويا لأنه جاء نتيجة الحرمان الذي عاشته الزمرة العذرية. فالحرمان في هذا السياق هو المكون البائي، أو هو الرؤية للعالم للزمرة العذرية، التي تظهورت في الشعر العذري. فما يدعو إلى الفضول والدهشة - في نظر ليب - هو هذه العلاقة بين الجمال والعفة التي تقوم على صراع مأساوي<sup>(2)</sup>. ذلك ما لا ينبغي افتراضه، فالمسلم لا يملك، على مستوى الأمة، رؤية مأساوية للعالم، فهل ينبغي تصحيح هذه الفرضية))<sup>(3)</sup>.

من هنا نرسم الخطة الإجرائية التي انتهجها الباحث، والمتضمنة في صياغة تعريف جديد للعمل الأدبي، ليؤكد أن الكون العذري، هو كون رمزي وليس انعكاسا للقطاع الديني))<sup>(4)</sup>. لذا جاء تعبير هذا الكون جماعيا يتخذ ((موقفا مشتركا تجاه الكون الذي يشعرونه))<sup>(5)</sup>. وفي سياق التأكيد عن الرؤية المأساوية للعالم التي كشف عنها الشعر العذري، يثير الطاهر ليب قضايا تبدو غير ذات أهمية في تاريخ الأدب العربي - إلا أنها تكتسي أهمية بالغة، ومنها قضية انتحال الشعر العذري، التي أثارت جدلا كبيرا بسبب ما علق

(1) الطاهر ليب، موسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجاً)، ترجمة مصطفى السناوي: 74

(2) م. س: 74

(3) م. س: 75

(4) م. س: 75

(5) م. س: 75

(1) الطاهر ليب: م. س: 70

(2) م. س: 71

(3) م. س: 72

(4) ذكر ابن القيم الجوزية في (دعوة المحبين ونزعة المشتاقين) روايات وأخبار كثيرة حول مفهوم التعفف عند العذريين وتؤكد تأثير الإسلام البالغ في الشعراء العذريين، راجع الباب الثالث والعشرين المعنون: في عقاب المحبين مع أجيالهم من: 225-249

(5) م. س: 74



بهذا الشعر من شك. وما قيل عن شخصياته (المخترعة)، لكن هذا الأمر لا يسقط من قيمة الشعر العذري في نظر الباحث ((ولا يقلل من أهمية هذه الشخصيات الأسطورية التي جرى تخيلها دائما على هيئة شعراء))<sup>(1)</sup>.

إن قضية الانتحال، المفترضة، تندرج في سياق الحرمان والنهميش الكلي الذي عرفته الزمرة العذرية، نهميش تفسره الشهرة التي نالها عمر بن أبي ربيعة، أو العرجي ((تقلل [الشخصيات] تاريخية في حين شخصيات أخرى، وخاصة شخصيات العذريين، جرى مسحها))<sup>(2)</sup> وما يدعو إلى العجب أن الحرمان الذي عانت منه الزمرة لحق بها حتى في العصر الحديث، فالأغنية العربية المعاصرة التي تناولت موضوع هذه الزمرة لا تزيد على تحيين شقاء جميل وقيس (الذي يغنيه محمد عبد الوهاب بالفعل)<sup>(3)</sup>.

في سياق التفسير الثقافي للحرمان الذي تظهر في البنية السطحية للكون الشعري العذري المجد للرواية المأساوية للعالم للشعراء العذريين، أشار الباحث إلى مسألة العفة والجنون التي ينبغي ربطها بالحياة الاجتماعية والثقافية للزمرة العذرية. فالعفة التي تتصف بها الزمرة ليست عفة ناجمة عن تأثر الشعراء العذريين بالإسلام - وهذا من وجهة نظر الباحث -، بهذا الدين الجديد وما حمله من قيم العفة والطهارة، إنما هي عفة ناجمة عن فقدان الرغبة، فكان الحب العذري نتيجة لفقدان الرغبة، التي ترتب عنها فشل الصراع بين أسباب الحرمان والزمرة العذرية، وكان بالتالي الفشل والاستسلام، ((هو الحل الوحيد الممكن لهذا الصراع. وهو استسلام مطلق تماما إلى حد يتماهى مع فقدان العقل))<sup>(4)</sup>. فالجنون هو نتيجة للاستسلام ومظهر من مظاهر الحرمان الذي عانت منه الزمرة العذرية، وليس متكلفا:

ولو تركت عقلي معي ما طلبتها  
فيا ويح نفسي! حب نفسي الذي بها  
وقالت لأترب لها، لا زهائف  
إذا حيت شمس النهار، اتقينا  
ولكن طلايها لما فات من عقلي  
ويا ويح أهلي! ما أصيب به أهلي  
قصار، ولا كس الثنايا، ولا ثعل<sup>(5)</sup>  
بأكية الدياج، والحز ذي الحمل

(1) الطاهر ليب، سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجاً)، ترجمة مصطفى المناوي: 78

(2) م. من: 78

(3) م. من: 79

(4) م. من: 81

(5) الزعانف، الواحدة زعفة: وهي القصيرة. الكس، جمع كساء: أي قصيرة الأسنان صغيرتها. الثفل، جمع ثللاء: وهي التي في أستانها زيادة سن، أو دخول من تحت أخرى

تداعين، فاستعجمن مثباً بلدي الغضا،  
خيلسي، فيما عشتما، هل رايتما  
ديب القطا الكدري في الدمث السهل<sup>(1)</sup>  
قتيلا بكى، من حب قاتله، قبلي<sup>(2)</sup>

إن مأساة العذريين أو قل رؤيتهم المأساوية للعالم، كما تصورها الباحث ناتجة عن هذا الاستسلام والفشل الذي يعد الحرمان مكونه الباني، وتجسد في هذه البنية السطحية التي وصفت الجنون الذي أصاب الشاعر العذري من عدم تحقيق الرغبة، فإما أن يختار الشاعر الحب (الجنون)، وإما أن يختار العقل (العفة)، ((والشخصية العذرية مقتنعة بذلك، إلا أنها لا تمنع نفسها، في بعض لحظات الكبرياء، من السخط و التمرد على ذات غريبة، هي ذاتها))<sup>(3)</sup>.

### لرؤية التماثل إثبات لرؤية الحرمان:

في سياق التأكيد والبحث عن الأسس الاجتماعية والثقافية للرؤية المأساوية للزمرة العذرية، ونمطاً مع الحطة الإجرائية التي اعتمدها غولدمان في كتابه (الإله المخفي)<sup>(4)</sup>، استوحى ط. ليب تفسيره لرؤية الحرمان التي عبرت عنها الزمرة، من خلال تطبيق علاقة [التماثل] التي تمنح استقلالية للعمل الإبداعي، وتحاول ((تقديم جواب دلالي على موقف معين وغايتها خلق توازن بين الذات الفاعلة وبين موضع الفعل أي العالم المكتشف لها))<sup>(5)</sup>. فالشعر العذري هو إجابة عن رؤية زمرة، وتعبير عن نظرة إلى الحياة والواقع الذي عاشت فيه، وهذا ما أكده الطاهر ليب حين رأى أن الشعر العذري ((جواب زمرة اجتماعية معينة على أسئلة طرحتها بنية اجتماعية جديدة، متشعبة أيديولوجيا بتعاليم الإسلام، إلا أنه لا ينبغي إرجاع هذا الجواب إلى مجرد نقل مباشر للديني إلى العمل الشعري))<sup>(6)</sup>.

إذن، فالشعر العذري من هذا المنظور لا يعكس واقعا دينيا، أو أيديولوجية إسلامية، فمثل هذا الافتراض يفقد الشعر العذري استقلاليته وتوازنه ومكوناته، فلا يمكن أن تكون العفة (النتيجة) بفعل التأثير

(1) استعجمن: عجزن عن الكلام وسكنن بعدما تداعين. الغضا: من شجر البادية يتخذ وقودا لجودته.

(2) ديوان جميل: 36-37، (من القصيدة التي مطلعها)

(3) لقد فرح الواشون أن صرمت خيلسي  
بشنة، أو أبدت لنا جانب البخل

(4) الطاهر ليب، سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجاً)، ترجمة مصطفى المناوي: 81

(5) Voir, L. Goldmann, Le Dieu caché, deuxième partie: Fondement social et intellectuel, 97 - 182

(6) Voir, L. Goldmann, Le Dieu caché, deuxième partie: Fondement social et intellectuel, 97 - 182 : محمد نديم خشفة، تاصيل النص، ألمهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان: 57

(7) الطاهر ليب، سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجاً): 87



الإسلامي (السبب)، وهذا ما دفع الباحث الطاهر لبيب إلى استبعاد هذه الفرضية الجدلية، وبالتالي فلا يمكن مطابقة النص على الواقع، فالشعر العذري مظهر سطحي لبنية اجتماعية عميقة، وبالتالي فإن تفسيره مرهون بالكشف عن اللوغوس التكويني للكون الشعري العذري، وهو الرجوع إلى البنية الاجتماعية باعتبارها الشاعر الضمني.

من أجل ذلك ينتقد الباحث القراءات الاستدلالية التي تفضي إلى تأويل سببي، ومن هذه القراءات دراسة شكري فيصل الذي رأى أن أثر الإسلام كان وراء عفة الغزل العذري، فهو ((تعبير عن وضع طائفة من المسلمين كانت تتحرج وتذهب مذهب التقى، وتؤثر السلامة والعافية على المقامرة والمخاطرة، وترى أن النفس أماراة بالسوء... ولذلك أثرت هذه الطائفة أن تعدل من شهواتها شهواتها، فكانت مثلاً واضعاً للتربية الإسلامية في سموها وتعاليمها))<sup>(1)</sup>. مثل هذا الرأي لم يقبل به الطاهر لبيب، إذ لا يرى أثراً مباشراً للعفة الإسلامية في الشعر العذري، فتفسير العفة في الشعر العذري مرهون بمعرفة الواقع الاجتماعي والاقتصادي للزمر العذرية.

اقترح الباحث مجموعة من الأدلة ليصل من خلالها - عن طريق مبدأ التماثل - أنه رغم التطابق القائم بين مفهوم الحبيبة الواحدة، وبين عقيدة التوحيد الإسلامي، فإن هذا لا ينبغي أن يؤخذ على أنه مسلمة مطلقة، ((وعلى الرغم من أن مفهوم الحبيبة الوحيدة جرى تطويره وتهذيبه بموازاة التوحيد الإسلامي، فإنه لا ينبغي النظر إليه باعتباره نتيجة لهذا التوحيد))<sup>(2)</sup>.

يتأكد من هذه الفقرة، أن الباحث يستبعد أن تكون عفة الشعر العذري من العفة الدينية. فالعفة التي عرف بها الشعر العذري لها أسباب وعوامل أخرى ينبغي البحث عنها خارج الحياة الدينية، بل في جوانب أخرى من المحيط العذري. واستشهد الباحث ببيت من الشعر لجميل بثينة فسره على أنه يحمل دلالة الانقسام والتصدع، فنفس الشاعر منقسمة بين حبيبين (الله والحبيبة):

أصلي، فأبكي في الصلاة لذكرها

لي الويل مما يكتب الملكان<sup>(3)</sup>

(1) شكري فيصل، تطور الغزل بين الجامعية والإسلام: 248

(2) الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجاً): 100

(3) جميل بثينة، الديوان: 50

البيت من التوبة التي مطلعها:

أرى كل معشوق، غيري وغيرها

يلدان في الدنيا ويغيطان

وامشي، ومشي في البلاد، كأننا

أسيران، للأعداء مرتهان

فالشاهد في هذا البيت، أن ((الله والحبيبة حاضران معا في الصلاة... (فد الصلاة التي تبعث فيها ذكرى امرأة على البكاء ليست صلاة مقبولة كل القبول))<sup>(1)</sup>. يتكهن الباحث على البيت السابق ليفترض أن العفة العذرية ليست من عفة الإسلام، وهذا تخامل مقصود على الإسلام. فقراءة البيت تدل على تأنيب للنفس وسموها واعترافها بأنها منشغلة عن أمر أخطر من أمر الحبيبة. فتأثير الإسلام واضح بين (بتضعيف الياء)، ذلك أن الشاعر عدل عن شهوته باعتباره بالويل. ليفترض أن العفة العذرية ليست من عفة الإسلام، وهذا تخامل مقصود على الإسلام.

إن مقصودة الباحث الطاهر لبيب هي الوصول إلى تفسير يثبت من خلاله التفاوت والتعارض بين الزمرة العذرية والعقيدة الإسلامية، تعارض يؤكد الرؤية المأساوية للزمر العذرية، ويمنح ((عن إحساس مأساوي بالقدر، ويتعلق الأمر بإله غائب بهذا القدر أو ذاك، إلا أنه هو الذي يفرض المشهد. والحبيبة هي التي تظل حاضرة دوماً، [لكن] أين وكيف؟ [إنها تظل حاضرة] في الصلاة، وبفعل قرار إلهي))<sup>(2)</sup>.

ركز ط. لبيب على مسألة التناقض بين الكون الأدبي العذري والواقع، وهذا إسوة بمنهج غولدمان حين أقدم على البحث عن الرؤية المأساوية فحددها بين النزعة الفردية، والنزعة الجدلية، وهي ترتكز - كما بينا - على أقاليم ثلاثة هي (الله، العالم، الإنسان). إن التفاوت - هنا - يتجسد في وجود عفتين ((حدهما عشت حقاً، والثانية رمزية من الناحية الشعرية))<sup>(3)</sup>.

ومن العوامل التي نجم عنها إحساس مأساوي عند الشاعر العذري شعوره بالعجز الجنسي، الذي كشف عنه من خلال التفاوت والتعارض بين الحياة الجنسية عند العرب، وبين الحياة الجنسية عند الزمرة العذرية وكشف التحليل والتفسير - الذي أنجزه الباحث - عن تقديس القوة الجنسية من خلال استخلاصات لغوية ودينية واجتماعية، وتشجيع الإسلام على الزواج، وهبة الذكورية على الأنثى، ليصل إلى السؤال المركزي ((ما هي على وجه التحديد عفة العذريين الجنسية هذه؟))<sup>(4)</sup>.

يستخلص الباحث من دراسته علاقة الجمال / العفة أن هذه الأخيرة ((مستوحاة من حضور جمال طبيعي فائق على نحو خارق، أكثر مما هي مستوحاة من تعفف ديني))<sup>(5)</sup>. معنى هذا فإن الباحث يرفض كل تفسير من شأنه أن يربط العفة بالدين. فالعفة موجودة في الشعر، وليس في الواقع. إن مأساة الشاعر ناتجة عن عدم إشباع العذريين لرغبتهم الجنسية، وهو الأمر الذي أحالهم إلى البؤس.

(1) محمد خرماش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد 9 العدد 3 / 4 فبراير 1991: 122

(2) الطاهر لبيب: 102

(3) م. من: 109

(4) م. من: 115

(5) م. من: 118



في هذا السباق يسرق الباحث مثالا يعتبر نقیضا لمثال الشعر العذري، وهو يتعلق بالنجاح الذي عرفه عمر بن أبي ربيعة في الوسط النسوي، إذ بلخص وضعه اجتماعيا هنيا وعمما، فملك عمر ابن أبي ربيعة المرأة كما ملك الثروة والغنى ((فالنجاح الذي يلقاه الشاعر... تجده بلخص وضعه اجتماعيا - اقتصاديا يشتمل على بعض المزايا التي يمكن لبعض المجموعات بلوغها. وتشمل المرأة هنا رمز الامتلاك الأول))<sup>(1)</sup>.

وثمة قراءة أخرى تذهبت عكس ما ذهب إليه الطاهر لبيب حين ربط الظاهرة الغزلية المعربة بالوضع الاجتماعي المترف الذي عاش فيه عمر بن أبي ربيعة. فقد قرأت الباحثة أمل طاهر محمد نصير الغزل الإباحي لعمر قراءة سياسية، وقد وصفت غزله بالسياسي، بأنه يؤكد على طموحه السياسي ورفض للحكم الأموي. فقد كان غرض عمر بن أبي ربيعة ((النيل من الخصوم السياسيين، وذلك من خلال التغزل بنسائهم (الأمويين)))<sup>(2)</sup>. وكشفت الباحثة عن المكون الباني / البنية العميقة الذي كان وراء بروز هذا الشكل التعبيري الذي ساعد على الأخذ به المشهد السياسي في بلاد الحجاز والمكانة الاجتماعية للأسرة المخزومية (أسرة عمر بن أبي ربيعة)، وتأثيرها السياسي، كل ذلك عوامل دعت الباحثة إلى الأخذ بهذا التفسير<sup>(3)</sup> أي أن غزل عمر بن أبي ربيعة هو غزل سياسي وظف لأغراض سياسية نتيجة للحرمان والتهميش السياسيين الذي عانته قبائل الحجاز في العهد الأموي.

وإذا كان الحرمان الاجتماعي وراء مأساة الشاعر العذري والذي أدى إلى بروز الشكل التعبيري العذري، فإن الحرمان السياسي بوصفه المكون الباني كان أيضا وراء بروز الظاهرة الشعرية الإباحية التي وظفت لأغراض سياسية. فقد ظهرت في بلاد الحجاز أحداث أججت غضب الحجازيين ضد الأمويين، وزادت من حقدهم عليهم. وكان الشعر شاهد عصره على تلك الأحداث، ولم يجد الشعراء المناوئون للأمويين بدا من اللجوء إلى الغزل الإباحي الذي وظف لأغراض سياسية للنيل من ((الخصوم السياسيين من خلا التغزل بنسائهم لا لجة هن، ولكن إخراجا لخصومهم وانتقاما منهم لمواقفهم السياسية، وبسبب ما أعملوه فيهم من حرمان سياسي، وغزو لديارهم وقتل لأهلهم))<sup>(4)</sup>.

وترى الباحثة أمل طاهر أن ربط الحرمان السياسي بوصفه المكون الباني بالغزل الإباحي، هو التفسير الصحيح لتفسير شيوخ الظاهرة الغزلية الإباحية، التي لم تكن طارئة على العصر الأموي. فقد فقد

كان هذا النوع من الغزل موجودا منذ العصر الجاهلي، واستمر في العصر الإسلامي حيث شرب كعب الأشرف بنساء المسلمين في قصيدته التي رثى بها قتلى بدر، وقد أدى به إلى القتل بأمر من الرسول عليه السلام<sup>(1)</sup>، كما نجد ذلك عند ابن الرقيات<sup>(2)</sup>.

إن النتائج التي توصلت إليها الباحثة أمل طاهر محمد نصير تتسجم تماما مع ما ذهب إليه طه حسين<sup>(3)</sup> حين كشف عن المكون الباني الذي كان وراء غزل، وغزل الإباحيين أو كما يسميه غزل المحققين<sup>(4)</sup>. فنحاول أن يلتبس الأسباب المختلفة التي أدت إلى نشأة هذين الفنين في أيام بني أمية<sup>(5)</sup>. وخلاصة رأيه في تفسير هذه الظاهرة، أن البلاد العربية في عهد الخلافة الأموية خضعت لعاملين متناقضين، اليأس والحزن الذي أحست به هذه البلاد من جهة، والثراء ووفرة المال من جهة ثانية عند الأرستقراطية العربية التي كانت في مكة والمدينة، وقد كان خلفاء بني أمية يصنعون الأرستقراطيين لأسباب سياسية، فكانت النتيجة أن اجتمع اليأس إلى جانب الثروة والغنى، ف ((فلها هؤلاء الشباب الأشراف الأغنياء اليائسون (في مكة والمدينة)، وأسرفوا في اللهو، وتمزوا به عن هذه الحياة التي أصابهم في الحياة العامة. ومن هنا نشأ عمر بن أبي ربيعة وأمثاله في مكة، ونشأ الأحرار... وأمثاله في المدينة))<sup>(6)</sup>.

وإذا كان اليأس والثراء قد دب في مدن الحجاز، فإن اليأس والفقر، دب أيضا في أهل البادية الحجازية، لكنه لم يتج نشأة اللهو والإباحية، لأجل ذلك أكد طه حسين أن كلا اللونين من الغزل هما من آثار الحياة السياسية في العصر الأموي. ف ((اضطرت هذه الحياة أهل الحجاز إلى الاعتماد عن العمل وأوقعت في قلوبهم اليأس، ولكنها أغتت قوما فلهوا وفسقوا، وأفقرت قوما آخرين فزهدوا وغفوا وطمحوا إلى المثل الأعلى كذلك أفسر ظهور هذين الفنين من الغزل))<sup>(7)</sup>. وهذا نتيجة للحرمان السياسي الذي عانته الأسرة المخزومية.

أتينا على ذكر شهادتي طه حسين و أمل طاهر باعتبارهما يلتقيان في تفسير متقارب لنشأة الظاهرة الغزلية بلونيهما العذري والإباحي، إذ يستخلص من تحليلهما أن الحرمان والفقر فضلا عن التهميش السياسي والثراء كانا وراء بروز ظاهرة الغزل العذري والإباحي. ونحن نطمئن إلى هذا التفسير لوضوحه من

(1) راجع أخبار كعب بن الأشرف، أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج 22: 125-127 م. من: 106

(2) راجع، طه حسين، حديث الأربعة، ج 1 م. من: 187

(3) م. من: 187

(4) م. من: 198

(5) م. من: ج 1: 190

(1) الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجاً): 120-121

(2) أمل طاهر محمد نصير، التفسير السياسي لشعر عمر بن أبي ربيعة قراءة جديدة، مجلة المجلة العربية للاداب، م 3، ج 1،

2006: 103

(3) م. من: 103

(4) م. من: 105



جهة، ولا اعتماد الناقد من جهة ثانية على تفسير اللونين انطلاقاً من مكونات إبداعية، أمر لم ننتبه على الطاهر ليب الذي تورط في كثير من المناقشات الموجهة التي طالت الأفكار فحسب.

في هذا الإطار رأينا من المفيد أن نقف - ولو بشكل مقتضب - عند الناقد غالي شكري، وهو من النقاد الذين كان لهم اهتمام جدي بالبحث عن تفسير للعلاقة التفاعلية بين الرؤية الماساوية والشكل التعبيري دونما حاجة إلى المنهج التكويني في كتابه (المتنبي) الذي عرض فيه تفسيره للرؤية الماساوية للتأليف نجيب محفوظ (بين قصرين، قصر الشوق، السكرية). وقد بدأ منهج الناقد واضحاً في تجسيد الرؤية الماساوية للروائي، وهو منهج أسسه على مبدأ التماثل بين الشخصية في الواقع والشخصية في الفن والتاريخ (المكون الباني) لتفسير المأساة. وبين قراءة الطاهر ليب في كتابه السابق حيث أعلن صراحة في مقدمة هذا الكتاب عن اعتماده على المنهج البنيوي التكويني.

وواضح من هذه القراءة أن الناقد غالي شكري، وهو يبحث عن جيل المأساة، لم يعتمد في هذه القراءة على منهج غولدمان، إذ لا يوجد ما يؤكد ذلك في دراسته، إنما اعتمد على ما صرح به نجيب محفوظ بوصف ذلك مكوناً بانياً أورؤية للعالم لجيل ن. محفوظ ((إن كمال يعكس أزمتي وكانت أزمة جيل فيما اعتقد، إن أزمة كمال العقلية في الثلاثية كانت أزمة جيلنا كله، أنا كمال عبد الجواد في الثلاثية<sup>(1)</sup>).

من التصريحات السابقة أقام الباحث منهج قراءته للرؤية الماساوية في ثلاثية ن. محفوظ التي نهضت على مقارنة قضية فكرية التي اتسع لها الإطار التاريخي في عمله الفني. فقد اختار ن. محفوظ كما بين ذلك الناقد، الشكل التاريخي للتعبير عن رؤيته الفكرية في الثلاثية، لأن هذا الشكل يتناسب أولاً مع المستوى الحضاري العام للقارئ العربي، فيتقدم له الفنان هذا الإطار الذي لا يصدمه، ويقدم له في نفس الوقت قضية فكرية ربما صدمته<sup>(2)</sup>.

يقوم منهج علي شكري على إجراء مقارنة بسيطة بين ثلاثي ونجيب محفوظ لسبب بسيط يتمثل في أن الكاتبين يجسدان مرحلتين حضارتين مختلفتين، وإن اشتركا في بعض الصفات. ويعرض غالي شكري طبيعة المرحلة الحضارية التي يجتازها القرن (يعني القرن الماضي)، داحضاً كل المسلمات القائلة بأن ما أصاب الإنسان من أسى مرجعه إلى انهيار الحضارة الأوروبية، وكذلك القول بأن ما أصاب الإنسان بعيشة الوجود الإنساني هو التاج النفسي لفترة ما بين الحربين<sup>(3)</sup>. فرفض الناقد للتفاعلات السابقة مردده إلى قناعته بأن الشعور بالمأساة أو لامعقولية الكون مسألة معروفة منذ العصور الأولى<sup>(4)</sup>.

إن الإحساس بالغربة هو المكون الباني ونقطة انطلاق جميع الأجيال في الغرب، إذ أحس الإنسان أن القيم لم تعد توفر الطمأنينة النفسية فتضاعف الإحساس بالبعث، لذا لم يكن موقف المثقف الغربي إزاء الأزمة.. موقفاً موحداً<sup>(1)</sup>. الأمر الذي ترتبت عنه مواقف مختلفة إزاء القيم، فإما المزيد من [الانتماء] إلى القيم، أو إما رفضها نهائياً، ومن هنا كان [اللاتنم]. أما الموقف الثالث الذي أبان عنه غالي شكري فهو الموقف الذي يرفض القيم، ويرفض في نفس الوقت الأنانية الفردية فكان التمرد للنجوار<sup>(2)</sup>.

بعد عرضه لهذه المواقف الثلاث والتي تشكل مكونات بانية لرؤية المثقف وإحساسه بعيشة الوجود الإنساني، بين الناقد أن هذه المواقف تماثلت مع ظهور ثلاثة أقطاب من التعبير، هي [المتنبي] - [اللاتنبي] - [التمرد]. فالقيم هي المحك الأصيل لانتماء الفرد أو لا انتمائه أو تمرد، وهي الحصلة الحضارية والخلاصة المركزية للمبادئ التي خبرتها البشرية، وما أضيف إليها من علم وما حذف منها من أساطير، إنها - كما يراها الناقد - القيم الاشتراكية التي تعرفت عليها الإنسانية<sup>(3)</sup>.

تحدد مفهوم [المتنبي] الحقيقي في الغرب بالنسبة إلى علاقته وموقفه من الاشتراكية (من اليسار). فالمتنبي اليساري لا يعيش في أزمة روحية، وتحدد مفهوم [اللاتنبي] من خلال انقسام الشخصية على ذاتها، فهي ترغب في الانتماء لكنها لا تستطيع. أما [التمرد] فتحدد مفهومه من عدم انتمائه بنية نظرية أو تطبيقية.

من العرض السابق لمفاهيم [المتنبي]، [اللاتنبي]، [التمرد] نخلص إلى المقارنة التالية والتي تعد أساس مقارنة الناقد غالي شكري:

دروب الحرية سائرت  
نموذج اللاتنبي الغربي

- الحرية هي مصدر أزمة، فالعربي مأزوم بسبب فقدانه حريته  
- الفرد مأزوم بلا انتماء  
- تجاوز المتنبي أنظمة العبودية إلى أنظمة أكثر تقدماً.  
- الحصلة الحضارية تنسج (المتنبي + اللاتنبي) قدراً من الحرية  
- نتيجة التحالف التاريخي بين الاستعمار والرجعية  
- الحصلة الحضارية خالية من المكاسب الديمقراطية.  
- يحيا أزمة المسافة الخطيرة بينا وبين أوروبا.  
- يعاني انقسام الشخصية  
- المتنبي العربي يعيش في ظل الحضارة الغربية.

غالي شكري، المتنبي: 21

م. س: 21

م. س: 22

(1) ماهر حسن البطوطي، كمال عبد الجواد اللاتنبي، مجلة الآداب / يوليو 1962 نقلًا عن، غالي شكري، المتنبي: 17

(2) غالي شكري، المتنبي: 19

(3) م. س: 20

(4) م. س: 20



انطلاقاً من مبدأ المقارنة يصل النقد إلى السؤال المباشر الذي طرح على نجيب محفوظ: ((هل تعتقد أن كمال عبد الجواد يمثل شخصية اللامتعي كما يذهب بعض النقاد، أم أنه ينتمي إلى عقيدة فكرية حدودها اهتماماته التي ذكرتها في الرواية. وإن تم ذلك في إطار من السلبية، وبمعنى آخر ما اعتماداً على منهج المقارنة قارب الباحث مأساة كمال عبد الجواد التي ارتاب فيها نجيب محفوظ نفسه ارتباباً يعود في نظر غالي شكري إلى عاملين: -

إن المتني في العرب ليس مطابقاً للمتنمي في الغرب، وقد رد الناقد انعدام التطابق هذا إلى انعدام نظرية متكاملة في الفلسفة والاقتصاد والسياسة والمجتمع عند المتني العربي، والتي تتطلب التنظيم، ومن هنا كان الارتباب والشك عند نجيب محفوظ في أن يكون كمال عبد الجواد مثلاً للمتنمي. ومن هنا يصف الناقد المتني العربي بأنه متم مأزوم لا يعيش في ظروف طبيعية فهو ينتج بمكاسب ديمقراطية<sup>(1)</sup>.

ترتب عن تطبيق هذا المنهج المقارن الذي اعتمده غالي شكري بأنه يعتبر من الخطأ تصنيف كمال في اتجاه اللامتمين الغربيين لسبب بسيط وهو أن لكل لا متني تبنه الطبيعي الذي ولد فيه، فأسباب رفض الحياة تختلف من شخصية إلى أخرى، لذا يلج الناقد على طرح السؤال التالي: ما هو الدافع الأساسي لرفض الحياة عند كليهما (يعني عند شخصية ماتيو وشخصية كمال عبد الجواد؟). ولماذا كانت تحمل بماتيو رغبة شديدة في الانتماء على النقيض من كمال؟<sup>(2)</sup>.

إن المنهج الذي تبنه الناقد في مقارنته للشخصيتين في ثلاثيتين مختلفتين أوصله إلى قناعة راسخة وهي أن المكون الباني لمأساة كمال عبد الجواد في ثلاثية نجيب محفوظ ليس نفسه بالنسبة لمأساة ماتيو في ثلاثية سارتر. فمكون مأساة ماتيو هو مشكل الحرية التي جعلها سارتر جوهرها لكافة المشكلات والقضايا التي أثارها في فلسفته. ومن هنا كان التماثل والمطابقة بين موقف سارتر الفلسفي والسلوكي والروائي.

وفي ثلاثية نجيب محفوظ فقد كشف الناقد عن المكون الباني لمأساة كمال عبد الجواد (وهي مأساة جبل بكامله)، وهي مرتبطة بطبيعة الأزمة التي تجسدها التقاليد غير الديمقراطية والتحالف بين الإستعمار والرجعية، ومن الطبيعي... أن يغلب على شباب ذلك الجيل الشك والرفض والفلق<sup>(3)</sup>.

ومن مظهرات هذه الرؤية المأساوية أن توسل الروائي نجيب محفوظ في ثلاثيته بالتاريخ للكشف عن الجذور العميقة للمأساة، ولحمية تجربته من صدود القارئ وإعراضه، (لذلك) راح يفصل له الجذور العميقة للمأساة حتى تظل حرارة الاقتناع مصاحبة للقارئ إلى النهاية فلا يكف عن التساؤل بعدئذ<sup>(4)</sup>. وقد

ركز الناقد في قراءته للثلاثية على إبراز المواقف الأساسية لجذور المأساة عند كمال (موقفه من الدين، من الزواج، الثورة الوطنية) منذ طفولته التي قدمها الروائي في (بين القصرين)، والتي ماثلت مأساة الكاتب وجيله.

انتبه غالي شكري في دراسته للثلاثيتين، أن موقف ماتيو (ثلاثية سارتر) من الحياة شيء يتساوى فيه الحقيقة واللاحقيقة، فالموقف العقلي لا يتعارض بين الموقف السلوكي، خلافاً لموقف كمال عبد الجواد الذي يرفض القيم ليستبدلها بقيم جديدة. ثم تصطدم القيم الجديدة بواقع مرير تخلف مرعب ولا حرية<sup>(1)</sup>.

إن الاغتراب الذي عاشه ماتيو في الثلاثية يعبر عن موقف فلسفي من الحضارة، والذي لاحظ الناقد مظهره في حياته اليومية. أما كمال عبد الجواد فإن مظهر مأساته تجسد في رفض القيم واستبدالها بأخرى جديدة، ومن هنا كانت مأساته بسبب تعارض طموحاته ورغباته (الرؤية) واصطدامها بواقع مرير مما انعكس على شخصية كمال حيث كان الانشطار المأساوي في المتني المأزوم الذي رغب في الانتماء.

وقد أتينا على عرض مقارنة غالي شكري ليس من باب الإطالة، إنما باب التأكيد على أن الكشف عن الرؤية المأساوية لا يشترط التصريح بتبني المنهج البنيوي التكويني لكي نطمئن إلى الوصول إلى منابعها بقدر يعني البحث عن المكون الباني أو البنية العميقة الدالة التي كانت وراء هذا الشكل التعبيري أو ذاك، وهذا ما تمثله غالي شكري حين قال ((حاولت أن أربط... بين أزمة الانتماء في جيل نجيب محفوظ الواقعي، وهذه الأزمة كما انعكست بين يديه على مرآة الفن))<sup>(2)</sup>. دون أن تكون له فكرة عن المنهج البنيوي التكويني. فمثل هذا الربط الذي قال عنه غالي شكري لم يتحقق عند الظاهر ليب لأن غرض الباحث لم يكن همه تحقيق هذا الربط، بقدر ما كان يهيمه التفسير السوسيولوجي للظاهرة العذرية الذي هيمن على المقاربة. ف- ((ليس المهم من وجهة نظر تحليلية إثبات العلاقة بين الإنتاج الفكري والواقع الاجتماعي بقدر ما هو تحليل أشكال هذه العلاقة في مرحلة معينة لمجتمع معين)). سوسيولوجيا الثقافة<sup>(3)</sup>.

والواقع فإن ط. ليب أنجز عملية تفسير يمكن اعتبارها ناجحة على المستوى الافتراضي، حينما أكد أن تهميش العذريين كانت وراءه البيئة والحياة الاقتصادية بشكل عام، هو الذي صاغ الرؤية المأساوية التي عبر عنها الشعراء العذريون من خلال بناء القصيدة العذرية التي تماثلت مع الواقع الاجتماعي والاقتصادي

(1) غالي شكري، المتني: 26

(2) م. م. 27

(3) م. م. 28

(4) م. م. 29

(1) غالي شكري، المتني: 38

(2) م. م. 11

(3) م. م. 26



للزمرة نفسها. وما يؤكد جماعية الرؤية العذرية أن ((كثيرة هي المقاطع التي لا يتحدث فيها العذري، على ما تورد الرواية، إلا بصيغة نعت))<sup>(1)</sup>.

إن عملية التفسير التي ألحزها الطاهر ليب، فهي على أهميتها وصرامتها المنهجية، تظل مرتبكة، لأنها طالت جانبا واحدا وهو الأفكار فقط، فلم تمتد إلى مكونات العملية الإبداعية باعتبارها البنية السطحية التي تخفي وراءها بنية أخرى وهي البنية العميقة الدالة المتمثلة في البحث عن المكون الباني الذي كان وراء الشكل التعبيري للشعر العذري. وفي ذلك قصور من الناقد ما دام أنه لم يتعد مكونات العملية الإبداعية. وبالتالي فإننا نفسره لا بتوفر على الجودة التي كنا نرتقبها.

## ثانياً: الرواية العربية والرؤية الماساوية

نتناول في هذا البحث القراءة الثانية وهي للباحث مدحت الجيار الموسومة (النص الأدبي من منظور اجتماعي)، والتي تشترك مع السابقة في الرؤية الماساوية، وتتميز عنها في التصور والعرض والمنهج. نستهل هذه القراءة بالسؤال المركزي التالي: كيف استطاع الباحث مدحت الجيار القبض على رؤية العالم في الأعمال الروائية التي قاربها؟ وكيف حدد مكونات الرؤية الماساوية للأعمال التي تناولها؟ للإجابة عن هذه الأسئلة نقارب الرؤية الماساوية التي لمسها في النماذج الروائية التي اتخذها متنا لمقارنته.

نقدم النموذج الأول الذي تمثله روايتي (العيب) و(الحرام) ليوسف إدريس، وهما الروايتان اللتان تصدر عنهما رؤية ماساوية. ولتفسيرها كشف مدحت الجيار عن علة ألوضع السيء أو البحث عن المكون الباني الذي يشكل الما قبل الذي تظهر في الما بعد وهو روايتي (العيب) و(الحرام)، وهي الظروف الاقتصادية التي اعتبرها الباحث علة العلل، حيث يتحول ((كيس النقود إلى عرك للعالم))<sup>(2)</sup>.

يبين الباحث أن الثنائيات المتضادة في العلاقات الإنسانية وفي الشخص مردها إلى العامل الاقتصادي المادي. ((وهنا يتحول القانون الاقتصادي إلى ضرورة فاهرة تحتاج إلى من يقهره))<sup>(3)</sup>. فتدهور الظروف الاقتصادية للمجتمع يؤدي إلى تدهور السلوك العام، فيفعل هذا العامل الاقتصادي المتدهور، يدوس الإنسان الأخلاق والقيم، لأن القانون الاقتصادي كان قد قهره، إذ أصبحت الثنائية الضدية [الأخلاق والسلوك]، هي المنشئة للتعارض المؤدي إلى الرؤية الماساوية، أو هي المكون الباني لهذه الرؤية كان يديرها القهر. قهر هزم الإنسان ودفع به إلى القنوط، ومن هنا كان الانهزام أمام الواقع الماساوي الذي قهره.

((كانت نساء (في رواية العيب) قبل قبول الرشوة، ذات شخصية سوية متعاسكة، فإذا بها بعد الرشوة تحس بأن شيئا في شخصيتها قد تفكك وانقسم وانشطرت جزئيات))<sup>(1)</sup>.

إن ربط الباحث تفسير الرؤية الماساوية بالعامل الاقتصادي باعتباره ألوغوس التكويني الذي كان وراء كل الأزمات وكل المآسي. وهكذا فإن القانون الاقتصادي لم يصبح آلية للتغيير فحسب، بل آلية للقهر والشقاء، ومن هذا الباب، أضحي مصدرا للرؤية الماساوية. وقد جاء هذا القانون نتيجة للسلوك السلي للبطقة الوسطى في المجتمع، فهي مصدر الرذيلة والفساد والجريمة، هذه الجريمة التي أضحت من فعل الجماعة، وليس من فعل الفرد، أي أن المجتمع أضحي المتهم الرئيسي بهذه الجريمة. ولهذا يقول الباحث إن الجريمة: ((في الحرام) و(العيب)، (ويقصد في الروايتين)،... جماعية إذ يذوب الفرد رغم إخلاصه أو نقائه في بوتقة الجماعة))<sup>(2)</sup>. وهذا تأكيد من الباحث على تمسكه بالمفهوم الغولدماني التي يرى أن الرؤية من صياغة الجماعة، و((لا تعترف بالفرد وعلى الرغم من أن الكاتب (يوسف إدريس) - هنا - يحاول أن يكون صوت الجماعة، وإن لم يكن واحدا منها))<sup>(3)</sup>.

وعلى العموم فإن تقييم هذه القراءة يقر بعدم التزام مدحت الجيار الخطة الإجرائية التقليدية التي اعتاد البيويون التكوينيون الإلتزام بها، والمتمثلة في الوقوف على مرحلة الفهم، أي فهم العمل الإبداعي أو بنية السطحية، والتي تخطاها الباحث جوانب هامة منها، وأحل محلها مرحلة التفسير التي هي الأخرى لم تكن وفية ودقيقة، لأنها لم توصله إلى عملية تفسير شاملة توصل إلى المنشأ التكويني للرؤية الماساوية. ونقاجا في آخر القراءة وقوف الباحث عند بعض الجوانب من البنية الدالة، بشكل مقتضب - جدا - مما يكشف عن الاضطراب المنهجي لدى الباحث. وكان يمكن أن نقبل بهذه المقاربة لو أن القراءة مست نصا خرج الإبداع كما هو الحال عند محمد براءة في مقارنته للرؤية النقدية عند محمد مندور<sup>(4)</sup>.

وفي سياق مقارنة هذه الرؤية المستوحاة من موضوعة ألقهر في الرواية العربية، قارب مدحت الجيار ثلاثة نماذج في ثلاث قراءات مستقلة وهي:

- 1- البلدة الأخرى، لـ إبراهيم عبد المجيد
- 2- أحزان صيف منسية، لـ شمس الدين موسى
- 3- طرف من خير الآخرة، لـ عبد الحكيم قاسم

(1) مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي: 92  
(2) م. من: 92  
(3) م. من: 92  
(4) راجع، محمد براءة، محمد مندور وتظهير النقد العربي

(1) الطاهر ليب، سوسيولوجيا الغزل العربي (الغزل العذري نموذجاً): 149  
(2) مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي: 90  
(3) نوال زين الدين، روايات يوسف إدريس، دراسة بنيوية (توليدية): 174



تلخص هذه الروايات ثلاثة أنواع من القهر: النفسي والاجتماعي والروحي، يفسرها الباحث في ضوء القانون الذي تنشأ وفقه العلاقة بين أنا والآخر الذي تبتثق عنه الرؤية المأساوية بسبب القهر فالجماعة تحاول قهر الفرد، والفرد في مواجهة الجماعة، وإن هذا التعارض بين أنا والآخر هو الذي لمس ثنائية الصراع، وأدى إلى تبلور الرؤية المأساوية ما دامت الرواية ترمز إلى القهر الذي هو (ضد الحرية الإنسانية النبيلة، وليس القهر مجرد حرمان من الحرية، بل هو وصف لسلب الإرادة)<sup>(1)</sup>

اعتمدت قراءة الباحث على تفسير الرؤية المأساوية من خلال تطبيق القانون الذي نشأ ونش العلاقة بين أنا والآخر، تفسير يمين عليه التحليل النفسي، والعقلي، وقد بدا ذلك واضحاً من تركيز الباحث على تفسير سلوك الوجهة النفسية بوصفه البنية العميقة الدالة، و((الحسن أمام الآخر بنفوس الحضاري، ثم ثروته، ثم سلطان الحكيم. وأمام أنا الغريزية المتخلقة الفقيرة، وأنا الواعية الفقيرة، ثم أنا المشلعة المتوترة، وهي أنا تنصر دائماً بالسلب والمروء والخوف تقتل الآخر عن جهل أو تحجب من أرضه ومملكته، أو تذوب في السلب والضحك والمرارة، لم يترك النفس على مواها))<sup>(2)</sup>

لنظير الرؤية المأساوية بين الباحث (بتضعيف الباء) - عن طريق مبدأ التماثل - أن الانهيار النفسي الذي عرفت به الشخصيات الروائية يتماثل مع الواقع النفسي المنهار الضائع - غير أنه تماثل شكلي، لأنه لا يرمى لتحليل البنيات الذهنية التي تتماثل مع العمل الإبداعي - ((الأمر الذي انتهى بالبطل إلى الضياع بلا هدف حتى يقهر الوطن هزيمته، ويتنصر على السليبات والفساد<sup>(3)</sup> وكانت رواية (طرف من خبر الآخرة، لعبد الحكيم قاسم) نموذجاً للرؤية المأساوية التي ظهرت في القهر باعتبارها يشكل المماثل الذي ((بأنني من مفهومنا عن الموت وعن الآخرة، وهو يحاول أن يمر الإنسان من قهر الموت، بالفهم والروحي لما يبحث له))<sup>(4)</sup>

إن مأساة الإنسان بوصفها اللوغوس التكويني تنجد في القهر الذي يعانيه، وهو قهر متعدد: قهر الموت... الضياع... الهزيمة. أي أن مأساة الإنسان هي معاناة الإنسان في هذا الواقع المنهار الضائع، بلا هدف، نتيجة للتعارض بين أنا والآخر، وهكذا فإن الرجوع إلى مكون هذا الواقع هو التفسير الصحيح لهذه المأساة الإنسانية، وهذا ما حاول الباحث تفسيره بشيء من الإيجاز. والذي نجده ينسجم مع التصور الغولدماني لرؤية العالم التي بناها على تعارض طموحات طبقة اجتماعية بمجموعة أخرى، تؤكد عليها الفقرة التالية: ((إن الرؤية للعالم هي بالتحديد هذا المجموع من الطموحات من المشاعر والأفكار التي نغم

إغناء مجموعة (أو الغالب طبقة اجتماعية)، وتواجهها بمجموعة أخرى، إنها، بلا شك خطأ تعميمية للمؤرخ، ولكنها تعميمية لتيار حقيقي لدى أعضاء مجموعة يحققون جميعاً هذا الوعي الطبقي بطريقة واعية و منسجمة إلى حد ما))<sup>(1)</sup>

وإذا كانت مهمة الناقد البنوي التكويني تتمثل في استخراج البنية العميقة الدالة الموضوعية للنتاج الأدبي من خلال فهم العمل الإبداعي وتفسيره، فإن مدحت الجيار لم يلتزم بالمسطرة الغولدمانية في مقاربة ثلاثية القهر المتمثلة في الروايات التالية: (البلدة الأخرى)، (أحزان منسية)، (طرف من خبر الآخرة)، وهي الروايات التي تلخص القهر النفسي والاجتماعي، من خلال العلاقة (أنا / الآخر). فمن وجهة نظر المنهج البنوي التكويني، فإن الباحث فضل الحفر في الكثير من الأحيان عن المكون الباني، حين يعتمد إلى البحث عن المجهول قبل البحث عن المعلوم، أي في تفسير نفسية (أنا بالآخر) بوصفها اللوغوس التكويني، (القاهر بالمهزوم)، دون أن يتعرض إلى الجوانب الاجتماعية والثقافية والاقتصادية التي تعتبر الأساس التكويني للرؤية المأساوية، ومن شأن هذه الجوانب أن تكشف عن منشأ القهر وتكوينه، وهذا ما يبينه بيون بكادي حين يقول: ((ومن الصحيح تماماً أن مهمة المؤرخ الجدلي هي استخراج الدلالة الموضوعية للنتاج الأدبي، هذه الدلالة التي يتعين إدخالها في علاقة مع العوامل الاقتصادية والاجتماعية والثقافية لتلك الفترة، ويمكن أن توجد بين هذه الدلالة والوظيفة الموضوعية لسلوك أو لممارسة الكاتب بعض التناقضات، ولكن حين تكون هذه التناقضات متوافقة في بعض الحالات، فإن ذلك يسمح بفهم مدقق للعلاقة فرد - مجموعة اجتماعية))<sup>(2)</sup>

إن التفسير الذي توصل إليها مدحت الجيار في ثلاثية القهر، لم يكن من صميم العلاقة مع العوامل الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، بل استبدلها بقراءة نفسية حاولت مقارنة حقيقة المجهول، ويتضح هذا الأمر في الفقرة التالية: ((لقد نسي المجهول كل الموضوعات الاجتماعية، نسي العالم الخارجي وتشتت حول نفسه ورغباتها، ونفذ سلوكاً عزيزاً بلا روية، فسقطت عنه صفة الحرية لأنها (أنا) ضعيفة أمام عقلها، منسلطة لمواها ولهاوجها))<sup>(3)</sup>

وحين قرر الباحث سلوك الأمور فلم يربطه بعوامل خارجية، بل بعوامل نفسية ذاتية التي رأى فيه المكون الباني لهذا القهر، ((ولم يكن الأمور حراً في سلوكه وفعله، بل كان مقيداً برغباته وبمنافع باملها، وفعل ما جعله في نهاية الرواية يرتد إلى الفعل الغريزي نفسه، فينسب الموت لأزمة قلبية حادة، لا إلى

(1) مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي: 133

(2) م. من: 136-137

(3) م. من: 137

(4) م. من: 137

(1) Lucien Goldmann, Le Dieu caché: 26

(2) بيون بكادي، البنية التكوينية ولوسيان غولدمان، ضمن البنية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة: محمد سيل، 49

(3) مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي: 139



(موسى) القابلة و تكتل نساء الدراويش حُثان امرأة فرنسية مسيحية<sup>(1)</sup>. وفي مقارنته لسلوك شخصية أحمد والعمدة، فإن الباحث ربطها بعوامل نفسية لم يوضحها بدقة، ((ولم يكن سلوك أحمد سلوك الأحرار حين نظم بيته وأعاد ملامه... ولم يكن حراً حين يقلق بالآخر المختلف عن زوجه زينب. كذلك كان سلوك العمدة))<sup>(2)</sup>.

تؤكد هذه الشواهد، أن الباحث ركز على تفسير (الأنثى) المقهور من خلال مكونه الباني وهو التفسير النفسي لسلوك غير حر، فالأمور مقيد برغباته، وأحمد لم يكن حراً، حين كان يقلق بالآخر، وكذلك العمدة الذي عانى القهر النفسي، فكانت مأساته من هذا القهر، الذي سبب له النسيان والانتقطاع عن العالم الخارجي، أي سبب تعارضه مع الخارج الذي جعله مقيداً بسبب القهر والموت ((ولهذا نجد ختام الرواية على لسان الأمور والطبيب يلخص هذا الموت / القهر / التقليد / الغريزة الضرورية. بقول الأمور بعد معاينة الجثة ومعرفة القاتلة: قررت أنه لا ينبغي أن تقلت من العقاب. مهما كان سببه المعلن، وأخذت الطبيب بجانباً... قلت له هامساً:

- قل لي ما سبب الموت الحقيقي...؟

إنه الموت، فقدان الحرية، وفقدان الاختيار، حين تتحول كل الأشياء إلى شكلية لمعالجة الآخر وهنا يكون الموت رمزاً لفقد الحرية مثله مثل التقليد، وثانية الفعل واضطرابه، وبهذا كانت إجابة الطبيب شافية، موتاً نحن الغريزيين أم الموت الفيزيقي لمن يتمتعون بالحرية.))<sup>(3)</sup>

تشير الفقرة السابقة إلى مسألة أساسية في هذه المقاربة، وهي أن مأساة الإنسان مرتبطة بمكون باني يتمثل بقهره، بموته النفسي.. الغريزي. إن رؤية الروائي المأساوية تتمثل في هذا التعارض بين الإنسان والواقع الذي سلب منه حريته، وليس الموت الفيزيقي الجسدي، إنما من خلال هذا القهر النفسي. إن موت الإنسان في استسلامه للغرائز والتقليد والجمود، وليس في الموت الفيزيقي الذي هو حريته الفعلية الحقيقية. في هذا السياق يطفر السؤال المنهجي التالي: ما هي الآلية الإجرائية التي اعتمد عليها الباحث لتحديد الرؤية المأساوية للروائي؟

إن القراءة الحاذقة لهذه المقاربة تكشف أن الباحث لم ينتج تحليلاً يراعي الشمولية التي يتوخاها المنهج البنيوي التكويني، ذلك أن المستقراء لهذه القراءة يتبن أن الباحث خلخل المنهج الغولدماني، فلم ينتج قراءة وافية وشاملة للبنية الدالة بوصفها الجسر المؤدي إلى تفسير البنية، مما أدى به إلى تجاهل كثير من الآليات المساعدة على تحديد الرؤية، ومنها التماثل. ويمكن القول إن هذه القراءة كانت إلى الإنجاء النفسي

أقرب منها إلى المنهج البنيوي التكويني. فقد استفاد الباحث من الآليات الإجرائية لعلم النفس في فهم التجربة الأدبية، وتجلى ذلك في التركيز على العلاقة (الأنثى وغير)، والغرائز، والرغبات، والهواء، والهواجس، وثانية الفعل والاضطراب. وعلى هذا الأساس فقد أعاد مدحت الجيار من علم النفس أكثر من إفادته من البنية التكوينية.

ثمة قراءة روائية أخرى، قاربت الرؤية المأساوية في رواية (البلدة الأخرى) لسليمان عبد المجيد، وحاول في هذه القراءة أن يقترب من المنهج الغولدماني بنسبة قليلة، من خلال إيلانه أهمية لمرحلة الفهم، الأمر الذي مكّنه من تفكيك بعض عناصر البنية السطحية للرواية، فكان التركيز على الفضاء المكاني الذي عرف تغييراً وتقلباً (القرية/ المستشفى)، دون أن يوضح الصلة القائمة بين ألكسان بوصفه مظهرًا والرؤية باعتبارها المكون الباني الذي يتجلى في السطح الذي، وهنا يعود مرة أخرى لتجديد الصلة بين الرؤية المأساوية والقهر، حيث استلم الأنثى لقهر الآخر، الآخر الذي يتمثل في السلطة بأجهزتها القمعية التي ((تساعد كلها على انتفاء إنسانية الإنسان))<sup>(1)</sup>.

استقصى الباحث المكون الباني للرؤية المأساوية في رواية (البلدة الأخرى) من الأنثى المقهور، الذي يتحول في الرواية إلى قاهر، فهو من هذه الناحية قد قهر القهر ((بوعي الأنثى بشروط قهرها، ووسائل قهر الآخر لها))<sup>(2)</sup>. ومن ((الثروة التي تقهر ضرورة الفقر والحاجة الاقتصادية، وتنفي ضغوط الأسرة ونفي متطلباتها))<sup>(3)</sup>. ومن هنا تفهم المفارقة حددها الروائي في الثنائية التي تستوحى من عنوان الرواية (البلدة الأخرى)، التي تقابلها (البلدة هنا) وهي المكون الذي لم يذكره الروائي، ونستوحيه من النص باعتباره البنية العميقة الدالة. ففي ((هنا) قهر، مأساة، وفي (الأخرى) يتحول المقهور إلى قاهر، لأن الأنثى تغلب على (الآخر)، وهذا ما توحى إليه النفس المقهورة التي تأمل أن تتخلص من القهر.

يتعاضد فعل المأساة عندما تكتشف (الأنثى) أن قهر (هنا) أي الوطن، المكون الباني، أقل من قهر (الآخر)، وحينئذ ترتاح النفس إلى قهر الوطن المتمثل في سوء الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي كانت هي الفعل القاهر، وهي تشكل. وهنا يبرز وعي بطل رواوي الرواية حينما ((ينفي شروط الآخر، تتميز ذاته وإرادته، فيعود إلى الكتابة التي انتقدها بفعل الفقر والحاجة))<sup>(4)</sup>.

نتبين من هذا التحليل أن مأساة البطل ناجمة عن قهر الحاجة، أي قهر الظروف الاجتماعية والاقتصادية الصعبة، تشكل البؤرة التي ينبغي التركيز عليها عند التفسير. غير أن مظاهر هذا القهر (المكون

(1) مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي: 140 - 141

(2) م. من: 141

(3) م. من: 141

(4) م. من: 142

(1) مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي: 139

(2) م. من: 139

(3) م. من: 140



والواقع فإن مقارنة الرواية السالفة الذكر لم تحظ بقراءة وافية، وقد جاءت في سياق دراسة ثلاثية القهر التي أومات إليها في هذا التحليل. وقبل عرضه الرؤية المأساوية، قدم الباحث بنية الرواية (مجنون الحكم)، فهي من الروايات ذات الطابع التاريخي، ((تشير إلى التاريخ، تاريخ حكم الحاكم بأمر الله الفاطمي... تستند إلى مجموعة من المصادر التاريخية والشعبية والعقائدية، وهي مصادر تضبط التواريخ... حتى يتماثل السرد التاريخي السرد التاريخي))<sup>(1)</sup>.

من هذا المنطلق يستعين الروائي بالتاريخ لبعائلته مع الواقع، فالرواية تقوم على ((مشكلة بين نص تاريخي حقيقي، وواقع اجتماعي))<sup>(2)</sup>. ولهذا فإن هدف الكاتب هو فهم الواقع من خلال عرض التاريخ الذي يجد في أحداثه مادة تمثل السلطة والبشر، ومن هنا كانت العلاقة بين التاريخ والواقع، فقد قرأ الروائي واقع الأمة من خلال قراءة تاريخها الحقيقي.

للكشف عن الرؤية المأساوية، ارتكز الباحث - بشكل مقتضب جدا - على عرض صورة عن تاريخ حكم الحاكم بأمر الله الفاطمي، وعن تسلطه وشذوذه، وعن أفعاله التي كانت لا تعلل وعن التأمر في هذا العصر في ذلك العصر، كل هذا شكل مأساة وقهرا حقيقيين أدى إلى ((تمرد الذات السلية مرة واحدة ضد الحاكم حتى أن احترقت القاهرة بعد الدفاع السليبي، وتنتهي المأساة، وينتهي القهر بموت مسيها حتى تقتل ست الملك أخاها بيد أعدائه))<sup>(3)</sup>.

إن الأحداث التاريخية التي تسردها الرواية باعتبارها البنية السطحية (مجنون الحكم)، والتي تضمن رؤية مأساوية أو المكون الباني لأحداث القهر والظلم التبعاني منها (الأنا والآخر)، والتي تتماثل مع القهر السياسي المباشر، فلا فرق بين السلطة في التاريخ، والسلطة السياسية اليوم، فمأساة الإنسان ناجمة من قمع السياسي كلاً. فالقهر مزدوج بين التاريخ والسياسة)<sup>(4)</sup>. غير أن ما يتميز به القهر (المأساة) في الرواية، استحالته إلى انتصار، بقتل الظلم وقهر ضرورته.

وإن كان الباحث قد وفق في تحديد مظهرات الرؤية المأساوية للكاتب سالم غميش، والمتعلقة في عرض القهر المزدوج بين التاريخ والسياسة، إلا أن المقاربة كانت أقرب في تحليلها إلى القراءة الوصفية التاريخية للأحداث لعدم التزام الباحث بالخطوات المنهجية العامة للبنىوية التكوينية، وخاصة مرحلة ألفهم وصفها مرحلة مركزية في هذه القراءة.

وإذا سلمنا جدلاً أن جميع الأعمال الإبداعية تتوفر على رؤية للعالم، فإن الباحث مدحت الجيار لم يظفر بتحديد رؤية المبدع سالم غميش، بوصفها تعبيراً عن جدلية الإبداع والواقع، فقد أشار إلى القهر المزدوج بين التاريخ والسياسة، لكنه لم يكشف عن طبيعة البنيات السياسية الواقعية التي تتماثل مع البنيات التاريخية التي روت ما حدث، دون أن يستفيد من آلية التماثل لرؤية ما يمكن أن يحدث، فإذا كان ((التاريخ يروي ما حدث، فإن الشعر لا يهتم بما حدث، وإنما بما يمكن أن يحدث، وهذا الإمكان... متجه نحو المستقبل))<sup>(1)</sup>.

### ثالثاً: الرؤية المأساوية في الرواية اللبنانية

لتحليل هذه الرؤية ساعتمد على الدراسة التي أجراها الباحث اللبناني رفيق رضا صيداوي الموسومة ((النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية خلال الفترة، 1975 - 1995)، وهي من أهم القراءات النقدية التي تبنت المنهج البنوي التكويني لرصد الرؤية المأساوية التي جسدها الرواية اللبنانية التي صورت أحداث الحرب الأهلية في لبنان.

تحتوي هذه الدراسة على مدخل - فضلاً عن المقدمة والخاتمة والكلمة الأخيرة. يحتوي المدخل على ثلاث جزئيات، تناول الباحث في الأول التحولات التي أدخلتها الحرب اللبنانية في بنية المجتمع اللبناني، فضلاً عن الانعكاسات التي أفرزتها. وفي الثاني طرح رفيق رضا قضية تتعلق بإشكالية البحث وفرضيته، وهي تتصل على الخصوص بالتباين بين النص التاريخي السياسي وبين النص التخيلي الروائي. وفي الثالث تناول الباحث إلى مسألة منهجية النقدي. وبما أن هدف هذه الدراسة يتحدد في ((معرفة كيف تجسدت النظرة إلى الحرب ودلالات هذه النظرة، وليس قراءة الحرب نفسها من منظور انعكاسي))<sup>(2)</sup>. فكان من الضروري أن يستعين الباحث بـ ((المنهج البنوي التكويني (بوصفه) القاعدة الأساسية التي تحددت بموجبها منهجية البحث))<sup>(3)</sup>.

أما الباب الأول الذي عنوانه ((الرواية والحرب)) فيضم فصلين أولهما نظرة الرواية اللبنانية إلى المجتمع اللبناني قبيل الحرب فبه يرصد الباحث تطور الرواية اللبنانية ابتداء من مطلع الخمسينيات من القرن الماضي، وقد جسدت المرجعية الاجتماعية - الثقافية، واختلالات البنية الاقتصادية - الاجتماعية والوضع المأساوي للمجتمع الريفي، وأزمة المثقفين في تحديد هويتهم. وفي الفصل الثاني المعنون الحرب اللبنانية وانفجار المكبوت بين الباحث المراحل الثلاث التي عرفت الحرب اللبنانية الطائفية والتي ترجع إلى

(1) يحي الدين صبحي، الرؤيا بوصفها تعبيراً عن جدلية الإبداع والواقع، مجلة، الفصول الأربعة، السنة الثامنة / العدد 29، يونيو، 1985: 121

(2) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 38

(3) م. م. 38

(1) مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي: 150

(2) م. م. 151

(3) م. م. 152

(4) م. م. 153



((الاختلالات البنيوية للنظام السياسي والاجتماعي اللبناني))<sup>(1)</sup>. وإلى فشل النظام الطائفي. ثم تناول الباحث الاتجاهات الثقافية ذوات الأصول السياسية، وأن مسلك الأحزاب كشفت عن ازدواجية البنية الثقافية، التي كشفت عن الدور الفاعل للاتجاه العصبي الطائفي، وعن المحيط العربي والتبعية لأنظمة خارجية، وعن هيمنة الأيديولوجية الطائفية وتأثيرها في الحرب.

وفي الباب الثاني (الزمان والمكان والشخصية في روايات الحرب)، تناول رفيق رضا كل عنصر من عناصر البنية السطحية في فصل مستقل. ففي الأول (رؤية الحرب من خلال الزمن في الرواية)، أشار الباحث إلى بنية الزمن التي كشفت عن المكون الباني لرؤية الرواية اللبنانية إلى الحرب الطائفية. وهي رؤية سوداوية، تفتح تارة على الذاكرة التاريخية و((تنطلق من استقراء التاريخ بصفته محمدا للزمن الحاضر))<sup>(2)</sup>. وتارة أخرى تنطلق النصوص أمام الذاكرة، مما كرس انغلاق الزمن كابوسية الخطاب، فكانت الرؤية مأساوية سوداوية. ومن مظاهر تشظي الزمن كشف الباحث عن تكسير السرد وارتباطه بالمكان الذي تبرز منه محاور الزمنية. ومن هذه التقنية تولدت رؤية الروائي.

إن تقسيم الباحث للرواية اللبنانية التي جسدتها الحرب اللبنانية الطائفية مكنه من استخلاص دلالات مختلفة عن الحرب الأهلية اللبنانية، فانفتاح الرواية على التاريخ يتماثل مع نظرة أرسطوقراطية إلى الحرب وارتباطها بالتاريخ. وانغلاق النصوص على التاريخ دل على نظرة آنية للحرب. كما دل تكسير السرد وانفتاح النصوص على الذاكرة التاريخية إلى تشظي ذاكرة المثقف.

وفي الفصل الثاني الموسوم رؤية الحرب من خلال المكان في الرواية تناول الباحث خصائص المكان في البنية السردية الروائية التي قادته إلى المحور الذي رأى فيه البنية العميقة الدالة أو إلى اكتشاف الكاتب الضمني للروايات المستهدفة، وتماثلت دراسة المكان مع دراسة الزمن. فانفتاح الروايات على ذاكرة التاريخ تماثلت مع رحابة الفضاء الروائي، وانغلاق النصوص أمام ذاكرة التاريخ تماثلت أيضا مع محدودية الفضاء المكاني.... وهكذا فإن البناء الفني للمكان في روايات الحرب الطائفية اللبنانية حمل نفس الرؤية السوداوية التي أشرنا إليها في عنصر الزمن. وما قبل عن بنيي الزمن والمكان ينسحب على بنية الشخصية في الفصل الثالث حيث تقوم منهجية الباحث على نفس الخطة الإجرائية التي سلكها في الفصول السابقة، وقادته إلى استخلاص الرؤية المأساوية لرواية اللبنانية في زمن الحرب الأهلية بوصفها المكون الباني للشكل الروائي للحرب.

تحتل الرؤية المأساوية مكانة هامة في الرواية اللبنانية المعاصرة، وذلك لاعتبارات كثيرة لم تكن عرضية، ومنها الحرب الطائفية اللبنانية بين (1975 - 1990)، والتحويلات التي عرفها المجتمع اللبناني على

الصعيد التاريخي والاقتصادي والاجتماعي والسياسي والفكري والديني، مما انعكس على الثقافة والإبداع، فتوفر كم هائل من النصوص الروائية - على وجه الخصوص - جسدت هذا الانقسام الطائفي ذي النظرة السوداوية المأساوية، مما دفع كثيرا من الباحثين ((إلى دراسة النظرة الروائية إلى الحرب))<sup>(1)</sup>. لأن الانقسام الطائفي أسفر عن تعارضات في الرؤى وفي مواقف رجال الفكر والثقافة إلى الحرب ((التي لم تنشأ من عدم، والتي راح كل من مآزرها وتطورها يؤكدان التناقضات العميقة في بنية المجتمع اللبناني المسؤولة عن تفتتير القتال، أي ارتباط الحرب بأسباب موضوعية. فبرزت الحرب كوجه للصراع السياسي الثنائي السابق عليها والعائد إلى زمن السلم بل إلى تاريخ قيام دولة الاستقلال، صراع تجلّى في البنى الاجتماعية كافة، السياسية منها والاقتصادية والثقافية))<sup>(2)</sup>.

تمثل الروايات ذات الرؤية المأساوية، أو ما حام حولها من الروايات التي تجانب الرؤية السوداوية أو النشازية نسبة 63٪، أي أن هذا النصف من الروايات يقارب ثلاث عشرة رواية من مجموع تسع عشرة رواية اتخذها الباحث متنا لمقارنته. فالرؤية المأساوية تتسجم مع التوجه العام لنظرة الرواية اللبنانية إلى الحرب الطائفية، ولاغرو في أن تهيم الرؤية المأساوية على الرواية اللبنانية، لأنها رواية كتبت في زمن الحرب، في زمن الصراعات الطائفية التي مازالت قائمة إلى يوم الناس هذا.

لم يتخذ الباحث رفيق رضا صيداوي من مختاراته الروائية متنا موحدة، يحدد الرؤية المأساوية / السوداوية، إنما عمل على استقلالية النص الروائي الواحد بوصفه بنية دالة ولو أنه يتقاطع مع كثير النصوص الروائية التي تشارك بعضها البعض في نفس البنية الدالة وفي نفس الرؤية. وبدا غرض الباحث من هذه القراءة واضحة، هو البحث والتأكيد على الرؤية المأساوية من العناصر الرئيسية للبناء الروائي وهي ((الزمن، المكان، الشخصية)) بوصفها مظهرات قادت الباحث إلى محور العمل الأدبي المتمثل في الرؤية المأساوية، وهي مفتاح هذه النصوص الروائية. إن دراسة هذه التفاصيل ليس الغرض منها كشف ((طرق انتظامها وحسب، ولكن لاستخراج دلالات هذا الانتظام بما أنها الدلالات التي تحكممت بالنصوص الروائية وصيرتها (بتضعيف الباء) من جهة، ونهضت عليها البنى الذهنية للكتاب من جهة ثانية))<sup>(3)</sup>.

لهذه الفقرة دلالة هامة، إذ توضح بجلاء عن التصور المنهجي الصائب في تعامل الباحث مع العناصر (المظهرات) المشكلة للبناء الروائي، بوصفها عناصر حاملة للرؤية من جهة، والكاشفة عن مرجعياتها التكوينية. وقد انطلق رفيق رضا من عملية ألفهم التي ساعدته على تمثل العناصر وجزئيات البنية

(1) ديف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 15

(2) م. س: 21

(3) م. س: 46

(1) ديف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 79

(2) م. س: 135



السطحية باعتبارها حاملة لما هو هام وكلّي أي الرؤية للعالم. وانتهى الباحث بربط الخاص بالعام عن طريق عملية «التفسير» التي تفترض... وضع الدلالات ضمن سيرة البنية الثقافية للمجتمع اللبناني»<sup>(1)</sup>.

إن هذا التصور المنهجي الصادر الذي تسلم به الباحث، كان من أهم العوامل التي يسهل له مقارنة الرؤية المأساوية للرواية اللبنانية من خلال تناولها لموضوع الحرب الطائفية، وهي الرؤية - بالطبع - التي هيمنت على ثلثي الأعمال الإبداعية التي كتبت في أثناء مرحلة الحرب أو ما بعدها. ومن هنا نخلص إلى السؤال التوجيهي التالي: كيف قارب الباحث رفيق رضا صيداوي الرؤية المأساوية في الرواية اللبنانية التي تناولت موضوع الحرب الطائفية.

إن الإجابة المنهجية الدقيقة نقودنا - حتماً - إلى القراءة التي أجريها الباحث بوصفها مقارنة نقدية التي مكنت من تحديد الرؤية التي كانت منضمة في الإبداع المقروء. وليسان ذلك ركزت على روايتين مستقلتين وهما:

الرواية الأولى: (الفرس القليل يترجل) لـ ألديري إلياس، وهي من النماذج الأساسية في هذه المقاربة. تم التركيز على الرؤية المأساوية التي كشف عنها الباحث من خلال العناصر الأساسية الثابتة (الزمن، المكان، الشخصية) في ثلاثة فصول مستقلة.

بالنسبة لعنصر الزمن في رواية (الفرس القليل يترجل)، بين الباحث أن الرواية يهمن عليها زمانان أساسيان [زمن الحاضر] بموضع زمن القص، وهذا ما يؤكد (الأفعال المضارعة)، و[زمن داخلي]، وهو الزمن الذاتي تشير إليه (الاسترجاعات) زمن جاء ليخفف من هيمنة الزمن الأول (الحاضر)، الذي كانت الغاية منه «توليد صورة عن حدة طغيان الزمن الحاضر الموازي لزمن الكتابة»<sup>(2)</sup>. وكان الزمن الداخلي جاء لغرض مقاومة الزمن الحاضر، الذي كان مشحوناً بالمأسى والآلام، ومن هنا تبرز جدلية العلاقة بين الزمن الماضي (الداخلي)، والزمن الحاضر (الواقعي)، هذه الجدلية التي رصدت رؤية مأساوية صيداوية للمستقبل عبر عنها الباحث بـ «(رؤية الكاتب للحرب وغير المنفصلة عن رؤيته العدمية للوجود بعامة)»<sup>(3)</sup>. وكان هذا الوجود خلق (بضم الحاء وكسر اللام) عينا مادامت الحرب لا معنى لها، ومن هنا كان عنصر الزمن المتعارض بين الداخلي والخارجي، هو الزمن الحامل لهذه الرؤية المأساوية التي حددت موقف كاتب الرواية من الحرب الأهلية اللبنانية. فكيف تظهورت نفس الرؤية في عنصر المكان؟

إن الحديث عن المكان في الرواية الحديثة هو حديث عن المكون الباني / الرؤية، أيضاً، لذا أضحي تحديد المكان وأبعاده أمراً ذا أهمية للتوصل إلى تحديد أبعاد الرؤية وعملها، وهذه الفكرة كانت راسخة عند

رفيق رضا صيداوي حين لاحظ «(ميل الرواية الحديثة إلى اعتماد تقنيات أكثر تعقيداً من شأنها إخفاء رؤية المؤلفين... فضلاً عن اهتمام الرواية بالمكان على تنوع أشكال تناوله ودرجات حضوره)»<sup>(1)</sup>.

وإذا كانت بنية الزمن - كما رأينا في الرواية السابقة - لا مست الرؤية المأساوية العدمية للمستقبل وجديتها، فإنها (بنية المكان) ماثلت بنية الزمن في تجسيد نفس الرؤية، فقد «(بدأت وكأنه ترفد بنية الزمن في توليد الدلالة عنها. فالمدينة، بوصفها إطاراً جيزت فيه أحداث الرواية هي مدينة بشعة ومشوّهة، وصور القتلى تغطي الجدران [...] وأكوام النفايات تغطي الشوارع المفسرة)». فالمدينة «(مقهورة... جزيرة عائمة فوق النار)». «(أم القهى لم يعد له هذه القبة الجمالية)». «(كل الأمكنة فقدت طابعها ومعانيها حتى القبور أو الزنزانة)»<sup>(2)</sup>.

من هذه الشواهد الحية استلحق الباحث الرؤية المأساوية للروائي ألديري إلياس. فالمكان في الرواية ليس هو الفضاء الحيادي، بل هو فضاء آخر يثير في الناس هذا الإحساس بالألم والتعاسة، وما يثيره الناس فيه؟ أيضاً، ومن هنا أضحت الأمكنة مفتاحاً من المفاتيح السرية الكاشفة عن مصدر الرؤية والقيم، في هذا الجو المأساوي العقيم الذي جسده الأمكنة، «(التي قلصت تحركات بطل الرواية وشخصياتها وجعلتهم معصومين بين القهى و الفندق الذي يقيمون فيه، مع كل ما يتطوي عليه الفندق من معاني عدم الاستقرار والإقامة المؤقتة والجبرية)»<sup>(3)</sup>.

من هذا التوصيف للفضاء الروائي ألفارس القليل يترجل لـ ألديري إلياس، انكشفت الرؤية المأساوية / العدمية التي جسدها أيضاً بنية الزمن، و«(بقيت الحرب لغزاً غير مفهوم، وغير مدرك وغير معقول)»<sup>(4)</sup>. مما يؤكد على مسألة منهجية مركزية، وقد تمثل رفيق رضا صيداوي شروط القراءة البنيوية التكوينية، قراءة مكنت من إقامة التماثل والتناظر بين البنية الدالة للعمل الروائي، وبين رؤية المبدع، حيث كان التماثل متسجماً مع مستويات البنية، الأمر الذي تقول به كذلك بنية الشخصية التي أبانت عن ارتباطها بالرؤية المأساوية، فلم تعد الشخصية غمضة جاهزة بل تطورت مع «(تطور الكتابة الروائية في العالمين الغربي والعربي)»<sup>(5)</sup>.

لتحديد رؤية البطل في رواية ألفارس القليل يترجل، عمد الباحث إلى إجراء مماثلة بين شخصية [أعداء] في رواية (الظل والصدى) وبين شخصية [إسكندر] في الفارس القليل...، فصنف بظلي الروائين

(1) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 175

(2) ألديري إلياس، الفارس القليل يترجل (رواية)، 1979، نقلاً عن م. من: 182

(3) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 183

(4) م. من: 184

(5) م. من: 261

(1) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 46

(2) م. من: 109

(3) م. من: 110



كبطلين إشكاليين، لأنهما كانا يعانيان من التفاوت بين قيمهما والواقع. فالقيم التي يؤمن بها كل بطل شيء، والواقع الذي يعيشه شيء آخر. ومن هنا كان التعارض بين قيم البطل والواقع، وبزيف الإنتماءات، ما عدا الانتماء إلى الأرض. فمأساة [اسكندر] لا يريد أن يكون محارباً في هذه الحرب، وبالتالي فلن إشكاليين تلخص في تأرجحه بين:

- موقفه كشاهد على الحرب.
- كمثقف يسعى إلى فعل أي شيء.

إن مأساة البطل تتمثل في ((تلك النظرة العنيفة والغيبية إلى الحياة في آن معاً... والانحصار الدائم للشر وكأنه من سنن الحياة))<sup>(1)</sup>. ومن هنا كان التطابق التام بين مقارنة بنية الزمن، وبين بنية المكان، وبين بنية الشخصية في رواية (الفارس القتل...)، وهي بنى تظافرت كلها لترسم رؤية موحدة عبرت عنها البنية الدالة في شموليتها، رؤية مأساوية عجيبة للحرب، وكان الحرب أضحت قدراً محتوماً على الإنسان ((لا مفر منه، شأن الموت أو الولادة وغيرها من سنن الحياة))<sup>(2)</sup>.

يمكن التأكيد على أن مقارنة هذا النموذج بين الانسجام والتطابق الكلي على مستوى البنى والعناصر، انسجام أفرز عن رؤية واحدة في نسق من العلاقات، يؤكد على التلاحم بين أساليب بناء الأزمنة والأمكنة والشخصيات، والنظرة الروائية إلى الحرب، فعناصر الرواية بحكم تشظيها تتقاطع مع رؤية المبدع للعالم، وهي رؤية مأساوية.

وبغرض الوصول إلى حكم مؤكد أثّرنا إدراج قراءة أخرى لنظرة الرواية اللبنانية إلى الحرب الطائفية (1975-1990)، وهذا بغرض تأكيد أحكام القيمة. ولتحقيق هذه الغاية اخترنا رواية (تلك الذكريات) لـ (نصر الله إملي) بوصفها رواية عكست الرؤية المأساوية.

على غرار النموذج السابق (الفارس القتل...) انطلق الباحث من بنية الزمن، فوقف عند بناء الخطاب الروائي، (الحوار، والتداعيات، والمونولوج)، إن مثل هذا الخطاب الذي ينسج زمنه على هذه المكونات، يحوي مشحوناً بالأسى والألم، اللذان جاءا ((انطلاقاً من هذا الحاضر المتأزم، بصفته حاضر حرب))<sup>(3)</sup>.

(1) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 261

(2) م.س: 263

(3) م.س: 112

كشف الباحث عن محورين زمنيين، هما: الحاضر / الماضي، كانا لهما الدور الأساس ((في توليد دلالة الرواية عن الحرب))<sup>(1)</sup>. فالحاضر: تميز باستقصائه عن الفهم والإدراك، ووظفت مؤشرات تدل على الرهبة والخوف مثل (الشتاء والبرد والصقيع، والسكون)، وبـ ((حركتين سرديتين، هما المشهد والاستراحة اللذين أشار إلى موت الزمن الحاضر، لا سيما مع الإبحاء بانتفاء الأمل))<sup>(2)</sup>. إن ملاحظة الباحث على الزمن الحاضر، والتأكيد على مميزاته، كل ذلك جاء من باب التمهيد للحديث عن ألكاتب الضمني، عن رؤية نصر الله إملي للعالم، رؤية ما كانت لتجسد لولا اعتماد الكاتبة على هذه التقنية التي ينت انتفاء الأمل وموت الحاضر.

أما الماضي فكان للذكريات، و((بافتتاحه على التاريخ الاجتماعي العام))<sup>(3)</sup>. وقد صور هذا الزمن بالحياة النابضة، غير أنه كان سريعاً وموجزاً، عكس الزمن الأول (الحاضر). ومن هنا يتبادر إلى الذهن السؤال التالي: كيف استطاع الباحث أن يلقي القبض على الرؤية المأساوية، وهي الأمر المجهول، مما هو متوفر لديه أي (المعلوم)، في هذه الرواية (تلك الذكريات)؟

إن حضور الزمن في رواية (تلك الذكريات) كانت له دلالة ومدلوله النفسي والسوسولوجي، فقد وظفت الكاتبة الزمن لتعبر عن موقف الشريحة التي تنتمي إليها اتجاه الحرب الطائفية اللبنانية، وكان لازماً على كاتبة الرواية أن تجعل العنصر البنائي في خدمة الرؤية التي أرادها أن تكون مأساوية / سوداوية، لذا كان الزمن في الرواية مساعداً على رسم خطاطة الرؤية، حيث توزع الخطاب الروائي بين الماضي والحاضر، أي أن الخطاب تناسس على التعارض والتقاطع، وتوظيف هذه التقنية، وضع الباحث أيده على الرؤية المأساوية المفترضة، التي كشفت عن رفض ((لما يجري، واقتناعها بأن كل شيء في إطار هذه اللحظة جدير بأن يكتب (بضم الياء) بالوجدان لا بالعقل، وإلا فشلت الكتابة))<sup>(4)</sup>.

وبالنسبة لعنصر المكان، فإنه لم يخرج عن العنصر السابق، الذي أحال على رؤية مماثلة للسابقة. فإذا كان الزمن في رواية (تلك الذكريات) قد انفتح على الذاكرة التاريخية، فقد ساعده في ذلك حضور الماضي وتقاطع مع الحاضر، فإن هذا الانفتاح يتماثل مع رحابة الفضاء الروائي، لأن التعارض الزمني يستدعي أيضاً تعارضاً مكانياً، لذا كشف الباحث عن مقابلة المكان الروائي بإمكانة أخرى، وعن ثنائية الداخل والخارج وعن حركية الريف - المدينة، ولاحظ رفيق رضا أن ((ترتيب الأمكنة وتبادلها في الرواية

(1) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 112

(2) م.س: 114

(3) م.س: 113

(4) م.س: 115



(قام) على أساس ثنائية الداخل والخارج<sup>(1)</sup>. وقد رمز للداخل بـ ((الدار وكل أشباهه الحميمة وناسه - غرفة النوم - والوطن الممثل لمدينة بيروت)). ((أما الخارج فتمثل بـ... البلاد تصارع الموت... لندن ببلاد الصنيع والضباب)).<sup>(2)</sup>

إن التعارض بين الداخل والخارج... بين الماضي والحاضر، أحال هو الآخر على الرؤية المأساوية التي تجسدت في هذه الثنائية المتصارعة، التي يقول الباحث عنها: ((لقد كشف تنظيم الأمكنة في (تلك الذكريات) التصادم والتقابل بين الداخل والخارج، إلى حد بات معه دار الرواية وحدة مكانية صغرى معادلة لوطن كبير صامد في وجه الحرب والهجرة، الأمر الذي عكس نزعة تفاؤلية تتعارض مع الرؤية السوداوية التي عكستها بنية الزمن في الرواية عينها)).<sup>(3)</sup>

ما يمكن أن نلاحظه، ونحن نتمعن النظر في هذه البنية (المكان)، أن مأساة الكاتبة الروائية لم تبلغ حد القنوط واليأس، إنها نزعة سوداوية مشوبة بنزعة تفاؤلية جسدتها [الجامعة] بما تدل عليه من ((قيم ثقافية ومعرفية متراصة مع حاضرات الشخصية)).<sup>(4)</sup>

إن افتتاح النص الروائي (تلك الذكريات) على الذاكرة التاريخية (بنية الزمن)، وعلى رحابة الفضاء الروائي أيضاً، أمر جعل بناء الشخصية فيها يخرج عن البناء التقليدي المتميز بالمنطقية، بل إنها (الشخصية) ((دينامية نامية تخضع لتحويلات))<sup>(5)</sup>، وبهذا كانت الشخصية الرئيسية في (تلك الذكريات) [إيجابية - إشكالية - إيجابية]، وهذه الوضعية تنسجم مع الرؤية الراضية للقتال والداعية إلى التمسك بالوطن.

في مقارنته للرواية (تلك الذكريات)، أبان الباحث عن طبيعة 'البنية الحوارية' وهدفها، بنية كشفت عن القيم التي تحملها شخصية الرواية وتؤمن بها، وهي في رمتها قيم إيجابية دلت على إيجابية البطلة لأنها ((تحمل قيم العدالة والمساواة والحرية، وتعمل من أجل السلام، وتحاول عبر الممارسة، تجسيد قيمها هذه بعد كل الكفاح الذي عرفته حياتها الخاصة)).<sup>(6)</sup>

إن الحوار الذي كشف عنه الباحث، والذي دار بين الرواية وصديقتها 'حنان' لا يوحى بأي صراع بقدر ما يؤكد على موقف ((الرواية الداعية إلى التمسك بالوطن ونبت الهجرة)).<sup>(7)</sup> لكن الموقف الإيجابي لن

يشترط طويلاً، فسرعان ما تتحول الرواية إلى شخصية إشكالية لا ((تؤمن بمجدوى الكفاح أمام هول الحرب، غير العقلانية الشبيهة بحرب إبادة، تلك الحرب التي حولت المقاتلين إلى وحوش كاسرة خاضعين لأوامر ماداتهم)).<sup>(1)</sup> فتتحول شخصية الرواية من الموقف الإيجابي إلى الموقف الإشكالي يضمن عن رؤية مأساوية. فهل يمكن أن يكون الإنسان في موقف إشكالي دون أن تكون له رؤية مأساوية؟

إن الإجابة - بالطبع - تكون بالنفي، فلا يمكن أن نستسيغ ذلك، فالبطل الإشكالي مرتبط بعالم الرواية، ووجوده ناتج ((عن التعارض الجذري بين البطل والعالم)).<sup>(2)</sup> فوجود التعارض يؤدي إلى بروز نظرة مأساوية للإنسان نحو العالم الذي يعيش فيه، غير أن المقاربة لطفت من الرؤية المأساوية لكاتبة الرواية نصر الله إلمي، مما أدى إلى تحول البطلة من الموقف المأساوي إلى الموقف الإيجابي، لكونها رفضت القتال ودعت ((للمصمود في وجه الحرب، وكان في هذه الدعوة ما يشير الوظيفة الأيديولوجية... (للرواية) في زمن الكتابة، المتمثلة بالدعوة إلى تبني إيجابية البطلة ونبت الشخصية الإشكالية)).<sup>(3)</sup>

وكان تحول الشخصية من الطابع الإشكالي إلى الطابع الإيجابي إشارة إلى صمود الشخصية في وجه المآسي والصراعات الطائفية وفي وجه الحرب. إن هذا الصمود ينم عن موقف أيديولوجي رافض للحرب الطائفية. فـ ((من موقعها الأيديولوجي الرافض للقتال والداعي إلى التمسك بالوطن، قامت الرواية بتوصيف الحرب التي بدت لها غير معقولة وغير مفهومة، وبذلك تجلّت الوظيفة الأيديولوجية لتلك الذكريات، خاصة من خلال الشخصية الإيجابية التي مثلتها الرواية، ودعوته للصمود في وجه الحرب)).<sup>(4)</sup>

الواقع فإن هذه الرؤية المأساوية (المتلطفة) تتماثل مع واقع ثقافي وسياسي واجتماعي، واقع مثله شرحه المثقفين والمفكرين الراضة للحرب والعنف، حيث لا ترى جدوى في ذلك، وبهذا اعتبر رفيق رضا صيداوي رفض الرواية للحرب، هو في حد ذاته رفض لكل سلوك يحيل على الطائفية والعشائرية. وأكد الباحث أن النصوص التي وقعت عليها المقاربة تعكس ((النزعة الإنسانية العامة المتمثلة برفض الحرب والعنف والتوق إلى السلم من جهة، وعلمانية الروائيين من جهة ثانية، المتمثلة برفض التقاتل الطائفي بوصفه نمطاً من الأنماط السلوكية المحيطة على البنى العشائرية العصبية المتحكمة في اجتماع اللبنانيين... فإن توزع رؤى الروائيين بين رؤية اجتماعية للحرب مناظرة مع اتجاه ثقافي استمر في الإيمان بدور المثقف،

(1) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 185

(2) م. من: 185

(3) م. من: 186

(4) م. من: 187

(5) م. من: 246

(6) م. من: 279

(7) م. من: 279

(1) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية 1975-1995: 280

(2) Georges Luckacs, La théorie du roman, 175 Histoire d'une recherche problématique et démonique, qui ne saurait aboutir puisque l'aboutissement serait précisément le dépassement de la rupture entre le héros et le monde et, par cela même, le dépassement de l'univers romanesque..)

(3) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية 1975-1995: 281

(4) م. من: 281



وأخرى وصفية متناظرة في الإيمان بدور المثقف، وأخرى وصفية متناظرة مع اتجاه ثقافي ما عاود يؤمن به الدور وخضع للإجباط والياس<sup>(1)</sup>.

نستفيد مما سبق أن الرواية اللبنانية التي قامت بوصف الحرب الطائفية (1975 - 1990) تساهم في إعادة رسم الخريطة الثقافية اللبنانية بوصفها خريطة وطنية، بقدر ما ساهمت في تكريس الانقسام الثقافي، وعلى هذا الأساس يمثل المنشأ التكويني للرؤية المساوية للرواية اللبنانية للحرب الطائفية. ومن هنا نفهم وجود اتجاهين متعارضين في رؤيتهما إلى الحرب يتناظران مع واقع ثقافي منقسم على نفسه، وقد انعكس ((انقسام الروائيين وارتباكهم حيال كيفية التوفيق بين الشكل الروائي المأطل على الحداثة وبين المضمون))<sup>(2)</sup>.

وعلى أي فإن القراءة التي ألمحها الباحث رفيع رضا صيداوي لتوصيف رؤية الرواية اللبنانية إلى الحرب الطائفية، حققت أهدافها التي حددها الباحث عند طرح إشكاليته، وهو تمثل ((التداخل القائم بين الرواية ومرجعها الواقعي بوصفه واقعا إشكاليا قامت الحرب بنقله من فضاء المستر إلى فضاء المرئي))<sup>(3)</sup> وفهم التباين الحاصل ((بين القطاع النصي التسجيلي التاريخي السياسي الذي غلب عليه السجال الجانسي لمنطق الحرب من جهة، والقطاع النصي التحليلي الروائي الذي طغى فيه رفض هذا المنطلق من جهة أخرى))<sup>(4)</sup>.

ونجح الباحث في رصد إشكاليته في تسع عشرة رواية وصفت الحرب الطائفية في لبنان، منها ثلاث عشرة رواية عكست رؤية مأساوية تشاؤمية عديمة، مما يؤكد على التناظر بين رؤى الروائيين، وواقع الحرب. ومهما يكن فإمارة توفيق الباحث في قراءته ماثلة في هذه المقاربة، وهي ترجع أساسا إلى قراءته الواسعة في الأبحاث النظرية للبنوية التكوينية لأعلام هذا المنهج، الأمر الذي يسهل له السيل لإنجاز قراءة بنوية تكوينية وفق المقاييس المنهجية المتعارف عليها في أصول هذا المنهج.

#### رابعاً: الرؤية المساوية لعالم مهدي الصقر القصصي

من القراءات النقدية العربية التي قاربت الرؤية المساوية في الأعمال القصصية للمبدع العراقي مهدي عيسى الصقر القراءة ألمحها الباحث سلمان كاصد والموسومة (الموضوع والرد، مقارنة بنوية تكوينية في الأدب القصصي). تحتوي هذه الدراسة على باين، خصص الأول لـ (البنى الموضوعاتية في

قصص الصقر)، وخصص الثاني لـ (البنى الفنية في قصص مهدي عيسى صقر). أما البنى الموضوعاتية فقد حدها حددها في أربع بنى هي:

[بنية التماسك] في قصص الصقر في المرحلة الممتدة ما بين (1950 - 1958) وهي (بكاء الأطفال، الطفل الكبير، والغل). وقد مكنت قراءة البنية السطحية التي ألمحها سلمان كاصد من تحديد العناصر الشبيهة المتغيرة للموضوعة الاجتماعية، ليصل إلى استخراج العناصر الفارقة والدينامية في الموضوعات. وقد ساعدت هذه الخطوة الباحث من إجراء تماثل بنيوي بين القصص التي تندرج تحت بنية التماسك لـ (تأكيد المشابهة التكوينية بين نصوصه الثلاثة، حينما يجعل الارتداد الإيجابي المحصلة النهائية للصراع)<sup>(1)</sup>. فالتماسك الذي تتميز به هذه الأعمال القصصية يفصح عن تماسك المجتمع العراقي في هذه الفترة التاريخية، ومن خلال ذلك انكشفت رؤية الصقر للعالم، التي تجلت في هذا التوافق بين الوسائل الفنية للقاص مع بنية التماسك إبان فترة الخمسينات<sup>(2)</sup>.

وفي [بنية الإنشطار] التي ضمت مجموعة من القصص، قارب الباحث البنية السطحية باعتبارها شكلياً ظاهرياً لمكون باطني أو البنية العميقة الدالة. فانشطار البنية ناتج عن تقابل دلالي، ومن هذا التشظي البنية استوحى سلمان كاصد رؤية القاص للعالم. فالانشطار تجسد في عناصر القص قبل أن يتبش عنه الباحث في المكون الباطني للأعمال القصصية.

أما [بنية التجاهل] وهي البنية التي سكت فيها القاص عن دوافع وميول أفعال الشخص في القصص، وكأنه تجاهلها. وقارب سلمان كاصد قصص هذه البنية مقارنة كانت أقرب إلى القراءة السوسولوجية منها إلى القراءة التكوينية.

وجاءت [بنية التدهور] في الفصل الرابع، وهي البنية التي طبق فيها الباحث المنهج التكويني بشكل ملحوظ إذ تأكد فيها تدهور فعل الشخصية في العمل الروائي التي كانت تبحث عن قيم أصيلة في مجتمع متدهور، وهذا الإخفاق يتماثل مع تدهور المجتمع، ومن هذا التماثل البنائي حدد الباحث رؤية القص للعالم، وهي رؤية تقوم على صراع القيم في مجتمع متدهور.

وأما الباب الآخر فقد جاء مستكملاً للأول بتخصيصه للبنى الفنية، إذ ألمح سلمان كاصد إلى دراسة البنى الفنية للنصوص الروائية لمهدي عيسى الصقر. ومن الناحية الهيكلية جاء الباب مقسماً إلى ثلاث بنى وزعت على ثلاثة فصول وهي: بنية الزمن السردية وبنية الأنساق السردية وبنية التعالق.

(1) سلمان كاصد، الموضوع والرد، مقارنة بنوية تكوينية في الأدب القصصي: 33

(2) م. ص: 37

(1) رفيع رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 373 / 374

(2) م. ص: 374

(3) م. ص: 21

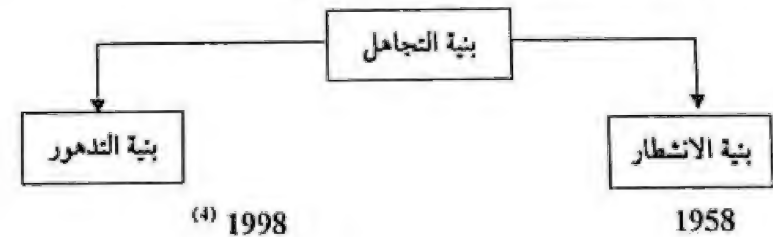
(4) م. ص: 21



في (بنية الزمن السردية) قام الباحث بالبحث عن علاقة زمن السرد بزمن الأحداث في قصور بغرض إجراء تماثل بين البنى الموضوعاتية لعالم الصقر الروائي بوصفها المكون الباني للبنية العميقة الدال والبنى الفنية بوصفها البنية السطحية - أو التعبير الشكلي لهذه الرؤية.

أما (بنية الأنساق) كان الغرض منها البحث عن تكوينات البنية السردية التي ينس بها الصقر نصوصه الروائية من (تابع وتضمن وتناوب وتكرار). بينما جاءت بنية التعالق لتحليل على التداخل النصوسي بين الأعمال القصصية الصقرية. وبعد هذا العرض الإجمالي لهذه القراءة التي تميزت بانطلاق الباحث من المجهول التكويني إلى المعلوم المتمثل في البنية السطحية التي تظهرت في تحليل تشظياتها التي أوداه إليها منذ حين.

نتقل إلى الآن إلى تحليل المقاربة التي اعتمدها سلمان كاصد للكشف عن الرؤية المأساوية، التي تم القبض عليها في البنى الموضوعاتية التي كانت تشكل أللوغوس التكويني لبنيي التجاهل والتدهور اللذين هيئت عليهما الرؤية المأساوية التي كشف عنها سلمان كاصد في سياق قراءته الأدب القصصي لمهدي عيسى الصقر، حينما ((تدهور فعل الشخصية في العمل الروائي مادام بحث عن قيم أصيلة غير مجد في مجتمع متدهور))<sup>(1)</sup>. ولذلك تناول الباحث الرؤية المأساوية في نطاق ما أسماه «بنية التدهور»، وهي البنية التي تجسد إخفاق الشخصيات في مجتمع متدهور، حيث حاول سلمان كاصد ((توكيد إخفاق الشخصيات المماثل لتدهور المجتمع من خلال بنيتين متضمنتين في بنية التدهور الكبرى وهما (بنية السواد وبنية الشيخوخة) بوصفهما لازمتين متكررتين في أعمال الصقر المتأخرة))<sup>(2)</sup>. وإن استعمال الباحث لبنية التدهور يعطي الإنطباع بأن البنية توحى برؤية مأساوية عن العلاقات في الواقع الذي ينحو منحى متدهورا. والواقع فإن بنية التجاهل وهي البنية السابقة عن بنية التدهور تعد إرهادا للتدهور باعتبارها بنية صغرى بين بنيتي الانشطار سابقة عن التجاهل والتدهور. ((ومن هنا نفترض أن بنية التجاهل بوصفها بنية صغرى متماهية في بنيتين أساسيتين هما بنيتي الانشطار والتدهور))<sup>(3)</sup>.



(4) 1998

1958

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقارنة بنوية تكوينية في الأدب القصصي: 17

(2) م. من: 17

(3) م. من: 147

(4) م. من: 146

ومن هنا نتساءل، كيف استطاع الباحث القبض على الرؤية المأساوية لبنية التدهور؟ وما هي الإكيات الإجرائية التي وظفها الباحث لفهم وتفسير الرؤية المفترضة؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة تقودنا مباشرة إلى مثل المقاربة التي تبناها الباحث. ينطلق الباحث من بنية الشيخوخة بوصفها بنية وعنصر في آن واحد، تكون بنية في حالة استقلالها، وهي عنصر حينما تتماهى البنية مع عناصر أخرى، ((وهذا ما نشاهده في بنية الشيخوخة في قصص الصقر التي تشكل بدورها عنصرا متدمجا في بنية أوسع هي بنية التدهور))<sup>(1)</sup>. ومن الناحية التاريخية فإن بنية التدهور لمهدي عيسى الصقر تشتمل القصص التي كتبت ما بين عام (1972) وعام (1998)، أي من قصة (الحصان) 1972 و(المدير) 1978، (حيرة سيدة عجوز) 1982، (في الهواء نرين أجراس) 1988، إلى (العودة) 1993. وهي القصص التي تتضمن ((عنصرا بؤريا (شخصية الكهل) في أغلب قصص هذه البنية، وبين عنصر مفترق إليه، وهو دائما حيوان ألف ينظر الشخصية من حيث الجانب الفسيولوجي، أو يعبر عن عزلة الشخصية من حيث السايكولوجي))<sup>(2)</sup>.

إن الكشف عن الرؤية المأساوية في أدب مهدي عيسى الصقر يقتضي منا حماية هذه القراءة من خلال بنية التدهور، الحاملة للرؤية المأساوية المفترضة في الأدب القصصي لمهدي عيسى الصقر سببين للوهلة الأولى أن الباحث قام بعرض مسردتين إحصائيتين، حيث عرض في:

الأولى: مجموعة القصص التي كتبها القاص خلال مهدي الصقر خلال الفترة من عام 1972 إلى عام 1993، والتي تمثل بنية الشيخوخة في عناصرها الثابتة.

الثانية: مجموعة القصص، والتي تمثل بنية الشيخوخة في عناصرها المتحركة.

كانت الانطلاقة من قصة (الحصان) 1972، التي اعتبرت النموذج الذي يمكن التركيز عليه لـ ((استخلاص سمات رؤية الصقر))<sup>(3)</sup>، لبنية التدهور. افترض الباحث وجود رؤية للعالم في قصة (الحصان)، رؤية تصور عالم الشيخوخة و((المسنين الذين يتطلعون إلى المشاركة والفعل في حين يفرض عليهم المحيط عزلة قسرية))<sup>(4)</sup>. من هذا المنظور فإن بنية الشيخوخة هي رديف لبنية التدهور، فهناك تعارض كبير لا يسمح بتحقيق الرؤية والمتمثل في اصطدام الشيخوخة بما لا يساعدها على تحقيق ((القيم الأصيلة التي لا يستطيع الوصول إليها ما دام ثمة مجتمع متدهور))<sup>(5)</sup>.

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقارنة بنوية تكوينية في الأدب القصصي: 149

(2) م. من: 150

(3) م. من: 154

(4) م. من: 156

(5) م. من: 156



إن مسألة التعارض هذه بين قيم الشيخوخة الأصيلة وبين المجتمع المتدهور، أمر ممكن بروز رؤية العالم في قالب مأساوي، ولا غرو في ذلك ((ما دام... أن هناك تعارضا قائما بين أطروحة المجتمع الشخصية المضادة للجباية، وعن كيفية التضاد هي التي تعدد ماهية الرؤية للعالم التي يتبناها الكاتب))<sup>(1)</sup>. وقد أبانت المقاربة التي اعتمدها الباحث سلمان كاصد على أن التماثلة - لتمثل الرؤية - لم تؤسس بين الرواية بوصفها بنية متدهورة، بل بين القصة تحت بين القصة والقصة. فإذا ما تتبع الباحث القصص الواردة في المسرد الأول<sup>(2)</sup> لا حظ أنه يضم قصصا ليست بالسيرة تتماثل فيما بينها تناظرا في موضوعة الشيخوخة، أي بنية التدهور، وأشار سلمان كاصد إلى نموذج واضح تتحقق فيه المفاهيم السابقة، (قصة الحصان، وقصة المدير). وفي هذا مخالفة للمنهج الغولدماني الذي لم يماثل بين الإبداع والإبداع، بل بين الرؤية والبنى الذهنية.

يمكن أن نبين مبدأ التماثل بين الشخصية الأساسية في الرواية، وبين ما يقابلها من حيوانات التي كان لحضورها في الرواية دلالة قوية للإشارة إلى الرؤية المأسوية التي اختزنتها بنية التدهور<sup>(3)</sup>.

ومن المؤشرات التي تؤكد على وجود بنية التدهور (الرؤية المأسوية) في قصتي (الحصان) و(المدير)، الترميز الدلالي في القصتين، وإن كان في الأولى أظهر وأقوى منه في الثانية كما بين الباحث. ومن دلالات هذا الترميز قلب معادلة الوعي، إذ أضحي الحيوان هو مصدر الوعي، وقد فسر الباحث قلب ((هذه المعادلة لعكس الوعي، وكان كل ذلك إدانة للوعي البشري الذي أخذ ينحو منحى تدهوريا))<sup>(4)</sup>.

تلتقي قصة (حيرة سيدة عجوز) 1982 مع القصتين السابقتين (الحصان) و(المدير) في نفس الرؤية والنظرة، - فهي إن صح التعبير تشكل بنية دالة واحدة مع بقية القصص التي أشرنا إليها، والتي كتبت في الفترة ما بين (1972 و 1993)، أي في الفترة التي تشكلت فيها بنية التدهور التي أوامنا إليها، - ولي تناوله لقصة (حيرة سيدة عجوز) وصل الباحث ((إلى نتيجة هذا الثلاثي بفعل عامل التناقض بين الثنائيات (جنس يقابل جنسا وكيان يلوذ بكيان ومصير يلتقي بمصير)، فالرجل الكهل يرتبط مصيريا بالحصان الكهل والرجل الهرم يهيم كما الكلب الهرم والإمرأة العجوز تخاف من الموت كما القطعة اللانثاء بها))<sup>(5)</sup>.

وصف سلمان كاصد القصة بـ«العدوية»، ومصدر هذه العدوية متصل بكتاب القصة مهدي عيسى الصقر، الذي أشفق على شخصه، وتفسير هذا الإشفاق مرتبط بدوره أيضا، بظهور بنية التدهور التي كانت نتيجة انهيار الأخلاق الاجتماعية والتصدع الذي حصل في مجتمعات الشرق والغرب. وفي هذا

الباق نعود إلى مفهوم التماثل الذي وظفه الباحث بوصفه أداة إجرائية ليستمكن من فهم البنية المجهولة بالموازاة مع البنية المعلومة. ففي قصة (العودة) التضمنة لبنية الشيخوخة فإن الباحث كشف عن نوع آخر من التماثل، التي لا تتعارض بين قيم الشيخوخة والقيم السائدة في المجتمع فحسب، وإنما في تعارض آخر بين الشيخوخة. و(الغائب) كما اصطلاح عليه سلمان كاصد، ويقصد به المجهول، وهي مأساة أخرى تصورها بنية التدهور. لتجسد هذه الرؤية تماثل الباحث بين قصتين هما: (العودة) و(حكاية موت السفاح)، لأنهما يتقاطعان في [موضوع الغائب]<sup>(1)</sup> المهيمنة في القصتين، ((ولكن ما نريده هو موقف الكهلين من الغائب، الذي يعني انقطاعا اجتماعيا يحصل بغية في قصة (العودة) ورغبة في البقاء في قصة (حكاية موت السفاح))<sup>(2)</sup>.

ففي قصة (العودة) تظهر موضوع [الغائب]، في ترقب ((عودة زوجته التي ستأتي على هيئة متوقعة))<sup>(3)</sup>. ((شمة قطيعة بين حاضِر الكهل والمجتمع))<sup>(4)</sup>. أما القصة الثانية (حكاية موت السفاح) فهي تتقاطع مع (العودة) في موضوع (الكهل) و(الغائب)، بمعنى أن القصتين تعرفان تقابلا دلاليا. وبعد عرض هذه الموضوعية يخلص الباحث من القصتين المشار إليهما في هذه الفقرة إلى:

1. انقطاع الكهل - الزوج عن المجتمع مما يجعله متصلا بالغائب.
2. انقطاع - الكهل - القاضي عن الغائب مما يجعله متصلا بالمجتمع مع أولاده الثلاثة قصة (حكاية موت السفاح)<sup>(5)</sup> فما هي الرؤية التي توصل إليها الباحث؟

لم يهتد الباحث إلى توصيف رؤية الصقر للعالم، وإلى الكشف عن طبيعتها، ولا عن علاقتها بالبنى الشكلية، فضلا عن غياب مرحلة التفسير باعتبارها مرحلة أساسية في المنهج والمكاملة للمرحلة السابقة (الفهم)، وبالتالي فإن هذه القراءة لم تحقق أهدافها المفترضة، باعتبار أن الباحث لم يتجزأ قراءة تكوينية تصف بالشمولية المطلوبة. إن المستقرى للقراءات التي انحزها سلمان كاصد سيبتين الخطوة الإجرائية التي بنّاها الباحث في كل مرحلة من مراحل التحليل، وهي الخطوة التي تقوم على مبدأ (التماثل والتناظر) لا بين العمل الإبداعي والبنى الذهنية كما أقر بذلك المنهج البنوي التكويني، بل إنه أقام التماثل بين القصة والقصة مثلما هو الأمر بين قصتي (امرأة تجلس على الرصيف 1986) و(الصمت الحميم 1987) اللتين

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقارنة بنوية تكوينية في الأدب القصصي: 171

(2) راجع، م. ص: 171

(3) م. ص: 172

(4) م. ص: 172

(5) م. ص: 172

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقارنة بنوية تكوينية في الأدب القصصي: 156

(2) م. ص: 151

(3) م. ص: 158

(4) م. ص: 160

(5) م. ص: 160

عالج فبهما الصقر موضوعة مشتركة وهي «الشيخوخة والحرب». «وما يؤول إليه حال الكهول في أخريات حياتهم ضمن إطار من الوضع الاجتماعي المتدهور الذي تخلفه الحروب أو في أثنائها»<sup>(1)</sup>. فكيف تمت مقارنة الرؤية في هاتين القصتين؟

وعن قصة «امراة تجلس على الرصيف» عرض الباحث البنية الدالة، بالكشف عن الموضوع، وعن شخوص القصة الذين تتظاهر عليهم «غرائبية الواقع... إذ يؤدي الفعل الإنساني المأساوي إلى اكتساب نوع من التجريد الذهني في حال اضمحلال الحدث إزاء الخطاب»<sup>(2)</sup>. من هذه القراءة السريعة يقيم الباحث تناظرا بين شخصيات القصة نفسها «امراة تجلس على الرصيف». حيث يصل «إلى تقابلين قابلة للتناظر أيضا بين:

طرف 1	طرف 2	طرف 3
- الرج - ل الكهل - المرأة <sup>(3)</sup> العجوز	- الطفل الميت المذكور في حضن أمه. - الطفل المذكور في بطن أمه	- المرأة الجلوسة على الرصيف - ابنة العجوز الحاملة <sup>(4)</sup>

من هذا التناظر يصل الباحث إلى تحديد الثنائية التي يحاول الصقر تبليغها وهي: «الحزن/ الفرج - الحبي / الميت - الحرب / السلام»<sup>(5)</sup> توصل سلمان كاصد إلى تحديد رؤية العالم للمبدع انطلاقا من «بنية الشيخوخة» التي عرفت تدهورا عند كثير من الشرائع بسبب الحرب التي أثرت على وضع الناس «باعتبارها ناتجا عن فعل مأساوي استطاع أن يخلف أثرا مأساويا يتمثل في أبسط تجلياته من خلال كيانان الأسرى الذين يأتون شيوخا»<sup>(6)</sup>. ومن هنا يصل الباحث إلى الإفصاح عن الرؤية التي وصفها بالمأساوية والتي تتلخص في المعطيات التالية:

- 1- الانقطاع الإنساني بين الأبناء الآباء بسبب الحرب.
- 2- التحول المتوقع بسبب مأساوية الحروب إلى صورة الشيخوخة.
- 3- الخراب النفسي للأب حين ذهب أسيرا فانقطع تواصله الاجتماعي»<sup>(7)</sup>.

يكشف الباحث في مقارنته بنية التدهور عن بنية جديدة دعاها بنية السواد، وهي الرؤية المأساوية ونهدي عيسى الصقر جسدها في مجموعة من القصص، ومن هنا كان تعامله مع اللون الأسود لترميز ووصف «عالم السبعينات والثمانينات... بحكم تعقد قوانين علاقاته الاجتماعية على إثر تعقد أنظمتها الاقتصادية»<sup>(1)</sup>. فقد حاول الباحث تفسير المجهول المتمثل في الرؤية المأساوية التي أفرزتها القراءة الحاشية للبنية المعقدة الدالة مرتبط بإقامة الصلة بين الواقع والإبداع «باعتبار أن النظرة التحليلية لتلك الأعمال، لابد أن ترتبط بين الأساس السوسولوجي لعلاقات العمل الفني مع الإشارات السيميائية للون بوصفه بنية تشفيرية تقيس من خلالها مكونات ذلك العمل»<sup>(2)</sup>.

إن بنية السواد في مفهوم سلمان كاصد هي رديف للبنية المأساوية، وقد ركز على تحليلها وتفسيرها في الأعمال الإبداعية للصقر باعتبارها بنية تهيمن على قصص فترة السبعينات والثمانينات بسبب تدهور الوضع الاقتصادي، فكيف تنظر الشخصيات إلى العالم في ظل هذا الوضع الاقتصادي المتردي، حيث «ضارت فيه الشخوص تنظر سوداوية معلنة أو مضمرة يحنو بها النص لا يسوح بها يومىء لها ولا يشير بوضوح، ولهذا أطلقنا على هذه الرؤيا للعالم تسمية بنية السواد منذ قصته (جزئيات الهيكل 1973) حتى روايته (الشاهد الزنجي 1988)»<sup>(3)</sup>.

تتجسد بنية السواد «الرؤية المأساوية» في أدب عيسى الصقر، والتي حددها الباحث في الأعمال التي ذكرها في الفقرة التالية «(منذ قصته (جزئيات الهيكل) 1973، حتى روايته (الشاهدة والزنجي) 1988)»<sup>(4)</sup>. فالسواد كما بين الباحث لا ينحصر في كونه بنية موضوعية، بل أضحت بنية فنية. وقد وجد الباحث في لون السواد الذي شاع وانتشر في قصص الصقر ما ساعده على «اعتماد محاولة إجرائية لتقسيم هذه البنية إلى اتجاهين هما:

1. رمزية المظهر اللوني.
2. واقعية المظهر اللوني»<sup>(5)</sup>.

لم يرد المظهر اللوني (السواد) في قصص نهدي عيسى الصقر اعتباريا أو عفويا. فقد وظف

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقارنة بنوية تكوينية في الأدب القصصي: 172 م. من: 175  
(2) حافظنا على الرسم الإملائي لكلمة (الإمرأة) كما ورد ذلك عند الباحث في محته. م. من: 176  
(3) م. من: 176  
(4) م. من: 176  
(5) م. من: 176  
(6) م. من: 177

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقارنة بنوية تكوينية في الأدب القصصي: 180 م. من: 181  
(2) م. من: 181  
(3) م. من: 181  
(4) م. من: 181  
(5) م. من: 183



الباحث بنية السواد توظيفاً واعياً، وقد تأكد ذلك من هذه الهيمنة للون الأسود<sup>(1)</sup>، الذي لم يكن مجرد صفة أو تجسيد للون الأسود، إنه تعبير عن الرؤية المأساوية للعالم للصقر. و(يزيد من عتمة السواد، وأظنه يريد من ذلك سوى تمييز أو إبراز ملامح السواد المهيمن على نظراته المأساوية للعالم، وبهذا يحاول الصقر تحريك الواقع باتجاه التخيلي من خلال الرمز (السواد))<sup>(2)</sup>.

لاحظ الباحث أن الصقر لم يعتمد في هذه الحالة على اللون الأسود لتعبير عن الرؤية المأساوية للعالم، بل أقرنه بتقيضه ألبياض ليؤسس بذلك (ثنائية السواد / البياض)، وكأن اللون الأسود لا يتحدد إلا بتقيضه. فالبياض لا يفسد إلا بالسواد. فاللون الأبيض إذا نلطح باللون الأسود ساء منظره، ومن هنا يعرف البياض (الرمز) مأساته.

وبموازنة هذه القراءة مع القراءة السابقة لرفيق رضا صيداوي نجد قراءة سلمان كاصد لم ترق إلى قراءة رفيق رضا، حيث غابت القراءة الوافية والشاملة للبيئة الدالة للكشف عن العناصر المكونة لها. وبالتالي الكشف عن الرؤية المحمولة على هذه العناصر. فلم تتجلى الرؤية من التشكيل البنائي للرواية كما هو الحال عند الباحث اللبناني رفيق رضا صيداوي حينما أكد على حضور الرؤية المأساوية في كامل العناصر الثابتة للأعمال الروائية التي كانت موضع تحريب.

وعما هو ملفت للانتباه في هذه المقاربة، أن الباحث اعتمد على شواهد تعدد من الناحية القياسية كثيرة، لكنها لم تنظر بالفهم والتفسير المطلوبين. فما يكاد الباحث يبدأ قراءة قصة حتى يقفز إلى قصة أخرى أو رواية من روايات مهدي عيسى الصقر دون أن يمعن النظر والبحث الدقيق فيها، للكشف عن الفاعلية بين الرؤية والبناء.

والواقع فإن هذا المستوى من التحليل لا يرقى إلى الدرس المنهجي الذي نطمح إليه في مثل هذه المقاربات التي تقتضي من الباحث رؤية نقدية متميزة لتحقيق عمليتي الفهم والتفسير، وهذا ما لم يحفز الباحث في هذه القراءة، وللتأكيد على ذلك فإن حجم التحليل الذي خصه الباحث لرواية (عتق الزجاجة) لا يعدو أن يكون صفحة واحدة، مما يعطي الإنطباع على طبيعة القراءة التي أنجزها الباحث<sup>(3)</sup>.

وفي سياق البحث عن الرؤية المأساوية في الأدب القصصي للصقر، ساق الباحث أمودجا لبيئة السواد في قصة (الغريم النائم في الظلمة 1985 فوق هذه المرة عند التشكيل السيميائي لبنية السواد<sup>(4)</sup>) ضوء التبادل الافتراضي بين بنية السواد والبياض الذي يقابل الظلمة/ النهار<sup>(4)</sup>، ومن هذا التشكيل الذي

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقاربة بنوية تكوينية في الأدب القصصي: 185

(2) م. س: 184

(3) راجع، م. س: 191

(4) م. س: 192

لنل في الباحث المربع السيميائي، الذي يمكنه من عقد ماثلة لعرض رؤية الصقر للعالم ((من خلال مقلوب المقلوب والغياب ونظيره السواد والبياض))<sup>(1)</sup>. وفي خضم هذا التحليل يصل الباحث إلى تقييم أراد من روايته التأكيد على الحطة التي اعتمدها، تقييم يكرس ((بنية السواد من أجل رسم العالم المتدهور لشخص الصقر، عندما تتصور العلاقات الأسرية (1985) وهي في حالة التفكك الذي لم يستطع القاص التصريح بها، إلا من خلال سيميائية اللون بوصفه رمزا))<sup>(2)</sup>.

وإذا كانت القراءة السابقة قد سلطت من خلالها الباحث الضوء للكشف عن الرؤية المأساوية في الأدب القصصي لمهدي عيسى الصقر فيف قارب الباحث الرؤية نغيتها في الرواية للصقرية. في البداية قام الباحث بتحديد الأعمال الروائية التي تهيم عليها الرؤية المأساوية التي افترض أنها تشكل بنية واحدة تمثل بنية التدهور. وإن هذا التصور لهذه البنية يجعل الروايات الثلاث بنية عميقة دالة تتولد عنها رؤية مأساوية تمثل العالم المحبط بالكاتب (الصقر)، رؤية تجمع ((الشخص أعمال الصقر الروائية، ذلك الإحباط أو الإغراق الذي يعانيه كل من نجاة في (الشاهدة والزنجي) ويوسف بن هلال في (أشواق طائر الليل)، وألابن السارد في (صرخ النواريس)، مما يولد رؤيا مأساوية في فهم العالم))<sup>(3)</sup>.

الرواية	الشخصية المحورية	تجليات الرؤية المأساوية
الشاهدة والزنجي	نجاة	مأساة الشخصية ناجمة عن مأساة الحرب وتدهور العالم - تدهور الشخصية راجع إلى الاستلاب الاجتماعي والاقتصادي. - تمثل الاستلاب الاجتماعي في بحث نجاة عن الحب، فكانت: عشيقته مبتذلة / طفلة في عين الزوج / عاهرة بعين الأمريكان. - تمثل الاستلاب الاقتصادي في: كشف الباحث من خلال مقاطع روائية عن تدهور الوضع الاقتصادي، وأثره في تدهور العلاقات الاجتماعية <sup>(4)</sup> .

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقاربة بنوية تكوينية في الأدب القصصي: 197

(2) راجع، م. س: 197

(3) راجع، م. س: 197

(4) يحدد الجدول السابق الرؤية المأساوية في رواية الشاهدة و الزنجي



نسر الباحث الرؤية المأساوية لرواية (الشاهدة والزنج) من خلال المكون الباني الذي حله سلمان كاصد في الاستلاب الاجتماعي والاقتصادي، الذي كان رواء تمظهر تهيمش الشخصيات الأساسية في الرواية. فقد رسم الصقر عالمه الروائي المأساوي من فعل البنتين الاقتصادية أولا، والاجتماعية ثانياً (1). فمأساة (نجاة) ليست مأساة شخصية منفردة، وهذا هو الظاهر في النص الروائي، إنما هي مأساة المجتمع المتدهور اجتماعيا واقتصاديا. وما وضع (نجاة) إلا نموذجاً رمزياً لما آل إليه المجتمع من ((الخراب الاجتماعي (الذي يستمد) كينونه من ذاك الخراب الاقتصادي... ليشعر بأن ما يدور من أحداث في هذه الرواية ومن البدء، إنما هي نتيجة لبنية اقتصادية متدهورة)) (2).

حاول الباحث في هذه القراءة أن يكون وفياً للمنهج الغولدماني، فأعجز عملية تفسير هامة، مما يجعل هذه المقاربة تخرج بكثير من مستوى المقاربات السابقة التي تعرضنا إليها في هذا التحليل، ولو أن مرحلة الفهم لم تحظ بما يستحق الوقوف عنده، فضلاً عن التذبذب الذي عرفته هذه المرحلة (الفهم). وفي هذه القراءة تقدمت مرحلة التفسير، لأنها اشتملت على عروض إشارية لبنة الاستلاب الاقتصادي، والتي تضمنتها البنية التكوينية، التي استدل بها الباحث على الرؤية المأساوية لـ الصقر، ومن هذا الاستغلال الذي عرفه المجتمع العراقي حتى أصبح ((في أشد حالات العوز والفقر بما يوازي الكون التخيلي للمجتمع الرواية. وبهذا يشفر الصقر إلى تدهور العلاقات الاجتماعية)) (3).

يستدل عما سبق أن الباحث أقام نوعاً من التماثل - لذي عبر عنه بالفعل 'يوازي' - بين الكون الإبداعي والمجتمع ليستدل على رؤية المبدع. وفي الرواية موقف آخر يؤكد على تدهور العلاقة الاجتماعية بسبب ما اصطاح عليه بـ الاستلاب الاقتصادي، تدهور أدى ((بإتهان بعض النساء البغاء الذي يشكل بؤرة مركزية تعالم الصقر المأساوي في رواية (الشاهدة والزنج)) (4).

ركز الباحث في مرحلة التفسير على إبراز القيم المنحطة التي تمثلت بها بعض شخصيات الرواية الرواية، ومنها شخصية إبراهيم بن الحجازة الذي باع باسم الحب القيم الأصيلة للمجتمع العراقي الذي يتماثل في عالم الرواية، حيث ((قام باصطحاب نجاة إلى بساتين النخيل ليلا ليضعها بأيدي الزنوج الأمريكيين لانتفاض كرامتها من أجل المال الذي سوف يحصل عليه بعد أن أوهمها بحبه لها)) (5).

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقارنة بنوية تكوينية في الأدب القصصي: 230

(2) م. من: 231

(3) م. من: 232

(4) م. من: 234

(5) م. من: 234

إن شخصية نجاة لم تخرج - في الرواية - على أن تكون شخصية إشكالية - سلبية، إشكالية لأن مواقفها تتعارض مع العالم. لا تحاول بذل أي جهد لتغيير وضعيتها المأساوية مما أدى بـ ((نجاة إلى الانتحار بوصفه نتيجة للخطأ المأساوي الذي وقعت فيه)) (1). وقد لاحظ الباحث التعارض القائم في الرواية ابتداء من ((دلالة الاسم (نجاة) بوصفه رمز الأمل في الخلاص وبين النهاية المأساوية لانتحارها من كونه انقطاعاً عن الوصول إلى تحقيق قيمها التي لم تستطع العثور عليها)) (2).

ونخلص مما سبق إلى أن الإبداع العربي عرف الرؤية المأساوية للعالم منذ عصور قديمة، فقد ارتبطت بمكونات الإبداع وبقيت خفية ومجهولة عند القارئ، وتبرز في أشكال متعددة. وقد كشفت القراءات النقدية العربية أن الرؤية المأساوية تعددت مظاهرها وتعددت بسبب تعدد وتعدد عواملها التكوينية. فهناك الرؤية المأساوية الناتجة عن الحرمان والتهيمش الاجتماعي، أو بسبب القهر الاقتصادي، أو النفسي، أو الأيديولوجي، أو بسبب الإنقسام الطائفي... الخ

مكننت البنيوية التكوينية الباحثين العرب من مقارنة الرؤية المأساوية عند كثير من المبدعين العرب في فترات وأزمنة متفاوتة، وكان العامل المشترك بين التون الإبداعية التي حملت هذه الرؤى بتطهرات حملت تشكيلات مختلفة، حيث تفاوتت القراءات بين بعضها البعض في التكوين والبناء التعبيري، والطرح النهجي. فمن قراءة اتسم منهجها بالرؤية الشمولية، وهي القراءة التي يمكن نعتها بالقراءة البنيوية التكوينية الحقة، إلى قراءة متخلخلة لم تستوعب المنهج في أصوله ومرجعياته النظرية والتطبيقية.

إن تفاوت النقاد والباحثين في النتائج التي توصلوا إليها مرده إلى تفاوتهم في قنن الآليات والأدوات الإجرائية للمنهج التكويني، وإلى مراجعة كثير من المسلمات، من أجل قراءة لا تخلو من مبالغة في التفسير، ومثل ذلك قراءة ألقاها ليبب التي تناولناها بالدراسة. إن مأساة الزمرة العذرية ارتبطت في تقدير الباحث بالتهيمش الاجتماعي والثقافي والاقتصادي، وبالتالي فإن العفة التي وسم بها الشعر العذري عفة في الشعر وليست في الحقيقة.

إن مأساة الإنسان العربي هي انهزامه أمام الواقع، انهزام تفسره تدهور الظروف الاقتصادية، والتشار الفساد، مما يؤدي إلى تدهور السلوك العام، وبالتالي فإن القانون الاقتصادي الذي كان من المفترض أن يكون قانوناً لتغيير الحياة، تحول إلى ضرورة قاهرة، وعندما يقهر الإنسان فإنه يهزم، ومن هنا تكون مأساته.

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقارنة بنوية تكوينية في الأدب القصصي: 236

(2) م. من: 236



كما أن مأساة الإنسان ليست مرتبطة بقهر الضرورة، إنما هي مرتبطة بقانون العلاقة بين [الإنسان / الآخر]. فكان القهر النفسي المتمثل في الموت النفسي والضياع والمزمنة... لذلك كان التعارض بين الإنسان والواقع الذي سلب منه حريته.

وأفرزت القراءة أيضا عن رؤية مأساوية أخرى ناتجة عن الانقسام الطائفي الذي أسفر عن تعارضات في الرؤى والمواقف والأيديولوجيات والثقافات، ومن هنا كانت الحروب والتزعزعات الطائفية والدينية، ونتيجة ذلك تأسس الخطاب الإبداعي على التعارض، حيث ساهم في تكريس الانقسام الثقافي. وأخيرا أبانت القراءة عن نوع آخر من الرؤية المأساوية التي كشفت عنها بنية [التدهور] بسبب ظروف الحرب وتعقد الأنظمة الاقتصادية، ولذلك مست المأساة عالم الشيخوخة الذي انقطع عن المجتمع بسبب ظروف الحرب، ومست المجتمع كله من فعل تعقد البنين الاجتماعية والاقتصادية.

## الفصل الثاني

### في مقارنة الرؤية الاجتماعية

أولا: بنية رفض الكائن واستشراق الممكن

ثانيا: الرواية ورؤية الواقع الاجتماعي

ثالثا: الرؤية الاجتماعية للحرب

رابعا: الرؤية الاجتماعية وبنية التماسك

## الفصل الثاني

### في مقارنة الرؤية الاجتماعية

#### أولاً: بنية رفض الكائن واستشراؤه الممكن:

يعالج هذا الفصل الرؤية الاجتماعية التي أفرزتها القراءات للمدونة النقدية العربية، وهي الرؤية التي تضافرت عليها أربع دراسات نقدية تناولتها من زوايا مختلفة باعتبار قاسم مشتركاً بينها وهي: (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، لمحمد بنيس، و(الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي)، لمحميدني حميد، والنظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، لرفيق رضا صيداوي، و(الموضوع والسر، لسلطان كاصد) وهي الدارسات التي تجسد بنية رفض الكائن واستشراؤه الممكن أو بنية الوعي الاجتماعي الذي يغير الوعي الطبقي، والوعي بالصراع الاجتماعي، والوعي بالخطبة التاريخية، وكل الصراعات الناتجة عن الوعي الاجتماعي، هي صراعات ناتجة أبداً على الكائن وطموحها إلى الممكن. ومن هنا تشكلت مقارنة الرؤية الاجتماعية باعتبار أن جدلية الكائن والممكن ما هي إلا رؤية العالم.

إن الغرض الأساس من تناول هذه الجزئية التأكيد أن فرضية تقاطع رؤى المبدعين مع الواقع الاجتماعي الذي يعبرون عنه ويمسونه في أعمالهم الإبداعية، ليست فرضية قطعية، إذ يحدث أن لا تتقاطع الرؤية مع هذا الواقع أو ذاك، وهذا ما يتعلق بالحالة التي تناولها<sup>(1)</sup>. إذ استخلص محمد بنيس في مقارنته للمتن الشعري المعاصر في المغرب، أن البنية العميقة المحددة (بكسر الدال الأولى) للرؤية (الشعراء) لا تتطابق مع الواقع الاجتماعي، ومن هنا كان انفصال بين قراءة المتن للواقع وبين الواقع نفسه، وهذا ما دعاني إلى توصيفها بـ 'بنية الرفض' لأنها كانت ترفض الواقع المتأزم.

اقتضت الحظوة المنهجية لمقارنة رؤية الوعي المتأزم أن نقوم بعزل البنية العميقة الدالة التي تجلست في الوعي المتأزم بوصفه وعياً قائماً، والذي هيمن على المجتمع المغربي في كل مناحيه، ومنها الأدب الذي عرف من ظاهرة التأزم، وصولاً إلى تظاهراتها الجزئية، والتي قاربها م. بنيس. فما طبيعة الرؤية التي حددها الباحث للمتن الشعري المعاصر في المغرب، الذي كان موضع تجريب ودراسة؟ وما هي القوانين المحددة لرؤية المتن الشعري؟ كيف استخلص الباحث رؤية المتن الشعري؟ وما هو التفسير الذي أعطاه لهذه الرؤية؟ وهل تمت المقارنة في ضوء المعايير المنهجية للبنى التكوينية؟ هذه هي أهم الأسئلة المركزية التي سنحاول الإجابة عنها في تحليلنا لهذه الرؤية.

(1) راجع، محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية.



أشار محمد بنيس في مقدمته المنهجية إلى مسألة نعتبرها هامة في مقارنة رؤية المبدع للعالم، وهي تتعلق أساسا بتحديد البنية وقراءتها، بالاستعانة بما يفيد فهمها للوصول إلى تحديد العناصر المشكلة للرواية باعتبار أن هذه الأخيرة متضمنة في التشكيل النصي للمتن الشعري المعاصر في المغرب. إن هذا الإجراء كما يراه الباحث ((ليس دخولا في لعبة لغوية، ولكنه بحث عن البنية العميقة للمتن، أي رؤية العالم كما تتجسد في هذه الممارسة اللغوية المتميزة، والقراءة اللغوية للوحدات الدالة ثمر عبر تحليلات البنية السطحية))<sup>(1)</sup>.

إن هذا التصور يجعلنا - بادية ذي بدء - مؤقتا - مطعنين إلى الموقف المنهجي لتناوله رؤية المبدعين للعالم (رؤية الشعراء المعاصرين في المغرب)، وهو موقف نراه ينجم مع ما ذهب إليه البنيويون التكوينيون حين أكدوا على أن الرؤية للعالم ينبغي أن تستخلص من النصوص، فد ((على عاتق الكاتب التمييز يقع نقل هذه الرؤية نحو أعلى قدر من الوعي مع الاحتفاظ لها، على مستوى التخيل، بتعميل مبنين، وسيشرع الناقد إذن باستخلاص رؤية معينة للعالم من داخل النصوص))<sup>(2)</sup>.

حدد الباحث البنية العميقة للمتن الشعري المدروس في ثلاثة محاور سماها قوانين وهي (قانون التجريب، وقانون المزممة والانتظار، وقانون الغرابة)<sup>(3)</sup>، وهذه القوانين هي في الواقع الحصيلة التي تمخضت عن دراسة البنية السطحية التي صبت في بنية أكثر شمولية.

إن عنصر التجريب الذي توصل إليه الناقد من خلال تفكيكه للبنية السطحية للمتن الشعري المعاصر في المغرب، يشير إلى الوعي المتأزم لزمرة الشعراء المعاصرين في المغرب. فالتجريب يدل على التردد الذي عرفته فئة من الشعراء، لأنها لم تتمكن من صياغة رؤية مستقبلية تعبر عن طموحاتها، مما يؤكد على وجود أزمة وعي عند الشعراء المعاصرين في المغرب.

لم يستقر الشعراء في المغرب على رؤية موحدة، حيث تظهر وعيهم المتأزم في القطيعة مع التراث تارة، والعودة إليه تارة أخرى. هذه الرؤية هي التي جعلت ((قصائدهم تظهر، وكان لا مستقر لها))<sup>(4)</sup>. فعدم الاستقرار أضفى إلى تعدد التجارب في القصيدة المعاصرة في المغرب، وهذا أمر يتصل برؤية متكاملة تعكس وضع اجتماعيا متأزما، وهي في الوقت نفسه تطمح إلى تغيير واستشراف ما هو ممكن الذي يحلم به الشاعر المغربي ومثائل مع واقع القصيدة المغربية.

بينت القراءة الحاشية لهذه المقاربة أن الشعراء اتخذوا التفعيلة أساسا لبنائهم الإيقاعي في النص<sup>(1)</sup> وهذا الأمر يكشف عن وعي كان لدى زمرة من هؤلاء الشعراء، إذ كانوا يرغبون في تجنب القلق العميق تجاه محاولات العصر التي تتطلب... ضرورة البحث عن بنية إيقاعية أكثر تجذرا، وانطلاقا من واقع متغير وبناب عن ذلك الذي عاش فيه شعراؤنا القدامى<sup>(2)</sup>. فالرغبة - لدى الشعراء - في تجاوز القلق معناه تجاوز الأزمة (الوضع القائم) لرؤية وعي ممكن، ويمكن أن نلاحظ ذلك في مستويات عدة.

إن رؤية الكائن واستشراف ما هو ممكن أدى بالشاعر المغربي إلى استغلال التحولات الإيقاعية وتجاوز البنية التقليدية. فالرؤى بها هو قبول الواقع الذي يدل على وعي متأزم، واستشراف الممكن أمر حث الشعراء إلى ((تجاوز الوقفة الدلالية، العروضية السائدة))<sup>(3)</sup>. فالتغيير المرتقب والمأمول يبدأ من تحولات الإيقاع الذي يتماثل مع تحولات الرؤية من الكائن إلى الممكن.

ومن أشكال استشراف ما هو ممكن لتجاوز ما هو قائم (الوعي المتأزم)، فسر الباحث المحاولات التي قام بها الشعراء للخروج من بنية الإيقاع التقليدية، فمزجوا أجرا متعددة في القصيدة الواحدة<sup>(4)</sup> فمثل هذه المحاولات تخفي وراءها رؤية سوسبولوجية لواقع متأزم، حاول الشعراء تجاوزه والخروج عنه، ويستدل ذلك من المحاولات المترددة التي قام بها الشعراء لتحطيم البناء الإيقاعي التقليدي<sup>(5)</sup>. محاولات تؤكد على زعمي متأزم سبب ((غياب الهاجس المستقبلي الباعث على بحث إمكانية خلق بنية خلق بنية إيقاعية متميزة للقصيدة المعاصرة وربما كان غياب هذا الهاجس من بين الأسباب التي دفعت الشعراء المغاربة إلى المناداة بقصيدة النثر))<sup>(6)</sup>.

ومن مظاهر رؤية الوعي المتأزم أشارم. بنيس إلى غياب التناسق والتجانس بين مواقف الشعراء المعاصرين بالمغرب، ومن أشكال ذلك الخروج عن البنية الإيقاعية، والدليل على ذلك محولات الشعراء (بوصفها سلوكا) التي كانت أقرب إلى التجربة الفردية فضلا عن كونها لا تشير إلى أدنى انسجام وإع بين الشعراء. وبين م. بنيس أن مواقف الشعراء غير قارة، وقد أعطى هذا التفسير الإحساس بأن خروج الشاعر في قصيدة من القصائد ما هو إلا خطأ سقط فيه دون وعي أو إدراك منه لهذا الخروج، فراجع عنه عند كتابة قصيدة موالية<sup>(7)</sup>. وهذا مما يدل على وجود وعي متأزم لدى الشعراء المعاصرين في المغرب.

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة ببنوية تكوينية: 209

م. ص: 209

م. ص: 210

م. ص: 210 / 211

م. ص: 211

م. ص: 212

م. ص: 213

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة ببنوية تكوينية: 26

(2) جاك دوبوا، نحو نقد أدبي سوسبولوجي، ترجمة، قمرى البشير، ضمن البنية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جماعي: 75

(3) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: 208

(4) م. ص: 208

إن المتن الشعري المعاصر بالمغرب صورة ماثلة لوضعية موسيولوجية متأزمة عاشها الشعراء، ويفسر هذه الوضعية المجال الإبداعي الذي جسد الوعي الذي أومأنا إليه، والذي لم يسمع الشعراء من القيام بمحاولات تجديد جادة وواعية، فكانت الاستكانة إلى السائد من الاعتقادات الخاطئة التي لم تسف الشعراء في المغرب من القيام بمحاولات تجديد واعدة.

نأتي إلى العنصر الثاني المكون للبنية العميقة الدالة للشعر المعاصر في المغرب، ويمثل في السقوط ولانتظار، الذي يجسد رؤية الوعي المتأزم الذي عرفته زمرة الشعراء. فالسقوط يكشف عن فهم رؤية الشعراء لواقعهم الاجتماعي الذاتي منه والموضوعي، وهو يتماثل مع الوعي الذي طبع المرحلة التاريخية. وقد تظهر هذا السقوط في بنية الأساليب التي وظفت في المتن الشعري، والتي تمحورت في (الموت، والمزمنة، والخدعة، والحزن، والغربة، وللجدوى، والياس)<sup>(1)</sup>.

إن حديث الشاعر المعاصر في المغرب عن الموت يؤكد على رؤية تأزم الإنسان والواقع، وعلى هزيمتها، فسقوط الإنسان انهزام له، ولا يكون الإنهزام إلا حيث يكون الوضع الاجتماعي المتردي. وهذا ما يؤكد الشاعر أحمد صبري:

الحب في المزمنة

الحب في الصفاء

عذبي الحفار بالسؤال

يا أيها المحارب المهزوم

لأن الحب لا يساوي عندي الخيانة.

لأن قلب العاشق المهزوم وردة، أنشودة، أمانه<sup>(2)</sup>

أما المجالات فقد لعبت هي الأخرى دورا حاسما في تجسيد رؤية السقوط في رسم ملامح رؤية السقوط والوعي المتأزم، وسمحت للشاعر - كما بين الباحث - بقراءة ذاته وواقعه والعالم الذي يحيط به<sup>(3)</sup>، فعلى الصعيد الذاتي فقد كان حضور رؤية السقوط في المتن الشعري بقوة.

أما الإنتظار فهو القطب الآخر للرؤية الجزئية، إنه الوعي الممكن، والذي جسده جمل الإثبات، إنه طريق تغيير الوعي المتأزم، وطريق المنتظر الذي يتراوح بين المعلوم والمجهول<sup>(4)</sup>. إنه البطل (الرؤية) المأمول

الذي ينتظر قدومه الجميع ليقوم بالتحويل والتغيير المرتقب، وهذا يتغيه الشاعر أحمد الجوماري، حين يأمل لأرنا خلاصا هذه الدنيا من الشرور والآثام بعد أن امتلأت لصوصا.

يا فارس الصباح

يا منقذا مدينتي من قبضة الظلام والضباب والقيود

يا ثائرا على اللصوص والأوغاد والموخ

يا منشدا لحن المصير

تراك أين؟<sup>(1)</sup>

وترقبا لهذه الرؤية (الانتظار) تعددت المجالات بتعدد الأساليب التي تجسد الرؤية المرتقبة وهي البعث والحياة<sup>(2)</sup>، ومن هنا نجح الشاعر المغربي المعاصر في التمييز، ((بين الكائن والممكن))<sup>(3)</sup>، الكائن الذي يمثل الحاضر المتأزم الساكن، وبين الممكن (المستقبل) أي الرؤية التي ترتقب الأمل الذي يلوح في الأفق.

ويبقى الحديث غير ذي معنى إذا لم نتعرض لعنصر الغربة بوصفه عنصرا مركزيا في تشكيل رؤية الشعراء المعاصرين في المغرب. وقد بين محمد بنيس أن الشاعر نزع نحو الغربة ليس فقط من أجل الابتعاد عن المألوف والتقاليد البلاغية الموروثة التي لم تعد تسعفه للتعبير عن رؤياه، أما المجالات فقد لعبت هي الأخرى دورا حاسما في تجسيد رؤية السقوط في رسم ملامح التي هي وعية المتأزم. فرفض الكائن يفترض بالضرورة رفض ما يستتبع هذا الكائن من موروث بلاغي وتعبيري الذي كرس الوعي المتأزم، فكان لابد من التفرد من خلال توجه البنية العميقة نحو الغربة لخلق الممكن الذي يبحث عنه الشاعر لكسر هذه الرتابة.

إن رؤية الشاعر المغربي المعاصر المجسدة للوعي المتأزم (الكائن) ترفض كل موروث، لأنه رديف لهذا الوعي الذي لابد من تغييره ورفضه عن طريق إنشاء قيم تعبيرية أخرى مستقاة من أرض لا عهد للناس بها، فوق الانفصال بينهم وبين القراء... فكان البعد عن الناس بدل الاقتراب منهم... وكانوا في نفس الوقت يغادرون الذوق الأدبي العام<sup>(4)</sup>. مثل هذا الخروج كما يراه م. بنيس أفضى إلى الغموض والغربة بشكل أدق، مما نتج عنه صراع بين موروث يريد المحافظة على القيم السائدة وبالتالي المحافظة على

(1) أحمد الجوماري، يوميات تبحث عن فجر، نقلا، عن، م. م. س: 226

(2) م. م. س: 229

(3) م. م. س: 231

(4) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة ببنوية تكوينية: 232

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة ببنوية تكوينية: 215

(2) أحمد صبري، قصة العالم الذي لحبه ونكرهه، نقلا عن، م. م. س: 217

(3) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة ببنوية تكوينية: 221

(4) م. م. س: 225







الصراع<sup>(1)</sup>. وهيمنة التقليد كما رأينا في تفسير الرؤية أو المكون البني، يشير إلى بروز وعي متأزم لدى الشعراء المعاصرين في المغرب.

**القانون الثاني:** يؤكد الباحث م. نيس على أن البيت الشعري في هذا المتن ((يعتمد على احترام الوقفة العروضية، ونسب الوقفة النظمية والدلالية، وتصح في أغلب أبيات المتن))<sup>(2)</sup>. وتأتي هذا القانون يدل على أن البيت الشعري في هذا المتن بدأ يتخلص تدريجيا من هيمنة التيار التقليدي، أي أنه بدأ يلوح له طموح لتغيير شكل العالم الذي تخزنه القصيدة الشعرية المغربية المعاصرة، مما يعطي انطبعا إيجابيا لمحاولة الشعراء من الخروج من الموروث العروضي والوزني، أي أن هذا القانون يؤكد على تفاوت الوعي لدى الشعراء المعاصرين في المغرب.

**القانون الثالث:** وهو القانون الذي يدل على أن المتن الشعري المعاصر في المغرب عرف قفزة نوعية على المستوى العروضي والدلالي والنظمي، وبذلك ((يتجاوز القانونين السابقين عندما يعمد الشاعر إلى تعطيم الوقفة الدلالية والنظمية، والوقفة العروضية أيضا... (هذه) الوقفة.. هي أعنف المواقف من التراث وأكثرها جرأة))<sup>(3)</sup>.

إن الشعر المعاصر في المغرب يعرف إشكالية معقدة كما يذهب م نيس، إشكالية تفسرها القوانين المذكورة آنفا، وهي تتمثل في أن المتن الشعري المعاصر في المغرب بوصفه متنا مستهدفا في هذه الدراسة يؤكد على ارتباط الشعراء المغاربة بالموروث الشعري العربي القديم في معظم الحالات، وقلمنا ينحو نحو التجديد، مما يبين على أنه يعرف أزمة، وأزمة من أزمة المجتمع وعلى ((نوعية الوعي الذي يتحكم في إبداع الشعراء))<sup>(4)</sup>.

وفي سياق تحليل بنية الزمان، انتقل الباحث إلى مقارنة القافية باعتبارها عنصرا أساسيا في بنية الشعر المعاصر في المغرب، وقد أكد على النتيجة نفسها التي توصل إليها في دراسته للبيت أيضا، ولهذا ((يمكن القول بأن قوانين البيت الشعري التي حاولنا تبينها، لا تختلف عن قوانين القافية، ولا غرابة في ذلك، لأن مستويات الوعي التي حطمت بنية البيت هي نفسها التي واجهت القافية، وأعادت تركيبها وفق قوانين ثلاثة))<sup>(5)</sup>.

يلخص الجدول التالي الذي استخلصناه من تحليلنا للعناصر التي تربط القوانين الثلاثة:

قوانين البيت	قوانين القافية	قوانين الوزن / البحور الشعرية
1 - يتحقق فيه الإنسجام بين الوقفة الدلالية والنظمية والعروضية	1 - وحدة القافية والروي.	1 - التفعلة التامة، وإعطاء أولوية للوقفة العروضية والدلالية. بالنسبة للبحور فإنه يستعمل بحر واحد في القصيدة بكاملها.
2 - احترام الوقفة العروضية ونسب الوقفة الدلالية والنظمية.	2 - تراوج وتناوب القافية ثم تعطيم وحدة الروي.	2 - القانون الثاني له علاقة بالأول. بالنسبة للبحور فيعتمد على المزج بين البحور.
3 - تعطيم الوقفة الدلالية والنظمية والعروضية.	3 - التحلل من القافية ثم البحث عن قافية داخلية.	3 - التفعلة الناقصة بسبب انعدام الوقفة العروضية <sup>(*)</sup> .

يبين الجدول السابق أن القراءة التي أجريها الباحث محمد بنيس لحياشة البنية السطحية للمتن الشعري المعاصر في المغرب تؤكد على مسائل هامة أفرزتها القوانين التي توصل إليها الباحث وهي: وجود تناسق قائم بين مختلف القوانين التي توصل إليها الباحث، أي تناسق بين قوانين البيت والقافية والأوزان والبحور الشعرية، غير أن هذا التناسق - نفترض - أن يخفي وراءه صراعا بين جيلين، جيل ما يزال متمسكا بالموروث الثقافي والإبداعي العربي، وقد مثله القانون الأول للبحور الشعرية، والذي نشب في استعمال بحر شعري واحد في القصيدة كلها. وجيل يمثل تيار المجددين أو الذين حاولوا التجديد، وقد أكد ذلك القانون الثاني الذي يعتمد على المزج بين البحور المتعددة في القصيدة الواحدة، ((رغبة في تركيب النص الشعري بأسلوب يحاول الابتعاد عن القافية ليصب في البناء الدرامي الذي تتعدد فيه الأصوات والمواقف والتي قرأت النفسية))<sup>(1)</sup>.

وفي سياق القراءة اللغوية للمتن الشعري، والبحث عن الوحدات الدالة على رؤية الشعراء المغاربة، تناول الباحث م. بنيس بنية المكان في هذه التجربة الشعرية، حيث مكنته قراءته من أن يستنتج أن الشعراء لم يستثمروا تجربة القدماء في تشكيل النص الشعري، وفي التقاليد الخطية. وإن هذا القصور ((العجز في البحث حصر حرية النص، كما أن استغلال الخط المغربي كان من الممكن أن يميز هذا النص عن غيره من النصوص))<sup>(2)</sup>.

ولدى تناوله لمتناليات النص الشعري، والتي قصد بها الباحث الوحدات اللغوية المتجانسة، نحويا ودلاليا، استخلص الباحث م. بنيس أن المتن الشعري المعاصر في المغرب، يتضمن متاليتين الأولى ((توفر

(1) راجع كتاب، محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوية تكوينية: 53

(2) م. م: 56

(3) م. م: 60

(4) م. م: 53

(5) م. م: 66

(6) جدول ياخص القوانين الثلاثة محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوية تكوينية: 91

(7) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوية تكوينية: 91

(8) م. م: 104



عليها ككل، بينما الثانية يقتصر وجودها على جزء منه<sup>(1)</sup>. ومن تقصي وتحليل هاتين المتاليتين استنتج بنيس «متاليتين متناقضتين»، يفضيان حتما إلى موقفين مختلفين من الوجود<sup>(2)</sup>. ومن هذا المستوى من مستويات القراءة اللغوية والشكلية ينتقل الباحث إلى مستوى آخر اصطلاح عليه بـ «بلاغة الغموض»، فتناول من أربعة أبعاد هي: البعد الدلالي، والبعد النحوي، والبعد الإيقاعي، والبعد المعرفي. أنقضى تحليل هذه الأبعاد بالباحث إلى ((أن المتن الشعري المعاصر بالمغرب، يؤسس بلاغة الغموض... (التي) فرضت إشكالية ملموسة، وهي متعلقة بما نتج من تباعد بين القارئ والنص الشعري، وابتعد غي نفس الوقت، عن قوانين النص الشعري العربي التي ترسخت في لا وعي القارئ)).<sup>(3)</sup>

إن وقوفنا عند مكونات البنية السطحية كما حددها الباحث، ليس من باب تلخيص ما تناول الباحث في هذه المسألة، إنما كان مقصدا من وراء ذلك الوقوف عند مرحلة ألفهم كما تمثلها الباحث محمد بنيس، ليفهم - فيما بعد - كيف تبلورت رؤية العالم للشعراء المعاصرين في المغرب بوصفها مجموعة متجانسة كما قال. وبينت القراءة الحاشية أن الباحث قام بتقسي ومتابعة وتفكيك الأجزاء والوحدات المكونة للمتن الشعري المعاصر في المغرب، ((والدالة جزئيا على الرؤية التي تجسدها تلك الممارسة اللغوية المتميزة في النصوص الأدبية)).<sup>(4)</sup>

من هذه القراءة للبنية الدالة وطد الباحث الأرض للحديث عن البنية العميقة عن رؤية الشعراء المعاصرين في المغرب، ومن هنا كان لابد من إعادة جمع هذه الأجزاء المحللة المفككة ودمجها في بنية عميقة للمتن ((تشكل من ثلاثة قوانين، هي: [التجريب والهزيمة، والانتظار والغربة])<sup>(5)</sup>. فحين كان الباحث بصدد تفسير بنية الزمان والمكان، كما رأينا، كان قانون التجريب، وحين كان قانون السقوط والانتظار كانت المتاليات النصية، وحين كان قانون الغربة برزت البنية البلاغية المتميزة بغموضها. فما هي الرؤية العامة التي استطاع الباحث تركيبها من هذه القوانين الثلاثة المشكلة للبنية العميقة؟

تعد هذه القوانين الثلاثة التي استخلصها الباحث من قراءته للبنية السطحية كما اصطلاح عليها، محاور أساسية للبنية العميقة التي قام بتركيبها لصياغة رؤية الشعراء للعالم. وعلى الرغم من الجهود التي بذلها الباحث من للوصول إلى البنية العميقة، وإفادته من البنية والتماسيح الأخرى إلا أن دراسته للبنية

السطحية باعتبارها مرحلة هامة لفهم العمل الإبداعي قبل تفسيره، على الرغم من كل ذلك إلا أن قراءته لم تخل من الجفاء، وقد لاحظت الناقدة اللبنانية نمنى العيد ذلك حين قالت: ((غير أن هذه الممارسة، على أهمية ما حققت، وبسبب اقتصرها على الهدف الذي حددته أهملت إمكانية إبراز الخصائص الجمالية للنص التي هي خصائص دلالية في الوقت نفسه، أي خصائص على علاقة وثيقة بالنواة بالرؤية الماثلة في النص (المتن)، وربما كانت المكونة لها)).<sup>(1)</sup>

وقد اخذ الناقد إبراهيم السعافين على نمنى العيد إذ هي تنتقد محمد بنيس لكونه أغمط المتن الشعري المعاصر في المغرب حقه من الدراسة الفنية والجمالية، فإذا بها هي تسقط في نفس الملاحظة. وفي هذا الصدد يقول: ((وقد أخذت نمنى العيد على هذا العمل ملاحظات في التطبيق تعفينا من التفصيل، ويمكننا أن نلاحظ على عملها أنه لا ينجح كثيرا في تحقيق منهجها، وإذا تميل التحليل إلى الشكلية)).<sup>(2)</sup> وتساءل الناقدة نمنى العيد عما إذا كانت هذه الرؤية هي بمثابة قانون يحكم بنية النص، التي هي بنية لغوية، فاية دلالات يمكن لهذا النظام اللغوي أن يفجرها؟ وما هي علاقة هذه الدلالات بهذه الرؤية؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة تفرض علينا العودة إلى مختلف البنيات وصولا إلى القوانين الثلاثة المشكلة للبنية العميقة.

حينما قارب الباحث محمد بنيس بنيتي [الزمان والمكان] توصل إلى استخلاص قانون سماه [قانون التجريب]، وهو أحد العناصر المكونة لرؤية الشعراء المعاصرين في المغرب للعالم. إن هذا القانون الذي نوصّل إليه الباحث، يشير أن المتن الشعري المعاصر كان يعيش أزمة هوية التي لم يحدها، فظل يعيش مرحلة التجريب، إذ لم يكن يملك تصورات وأهداف بعيدة المدى، ((لا تملك بين طبائتها حاجس التصور المستقبلي لهذه البنية، مما دفع بالشعراء إلى انتهاج سلوك التردد مرة، والقطعية مع مكتسبات مجتمهم في المجال الإيقاعي مرة ثانية، والعودة إلى ما أهملوه في بعض القصائد السابقة في مرة ثالثة)).<sup>(3)</sup>

إن هذا التردد الذي عرفه المتن الشعري، وهذا الأخذ والرد في التجارب الإيقاعية على وجه الخصوص، يؤكد على حاجس الصراع الذي كان يعيشه الشاعر المغربي مع نفسه وثقافته، مما يثبت ((إشكالية المتن الشعري المعاصر في المغرب)).<sup>(4)</sup>

استخلص أن مقارنة الباحث محمد بنيس لرؤية الشعراء المعاصرين في المغرب، تمت من خلال عنبلة التجارب التي تمت على مستوى البيت الشعري في المتن، غير أن الباحث لا يماثل بين التشكيل البنائي

(1) نمنى العيد، في معرفة النص: 126

(2) إبراهيم السعافين، إشكالية القارئ في النقد الألسني، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي، لبنان، ع 60/ 61، يناير / فبراير 1989: 37

(3) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوية تكوينية: 208

(4) م: 208

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوية تكوينية: 113

(2) م: 152

(3) م: 198

(4) محمد خرماش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد التاسع، العدد 3/ 4، فبراير 1991: 125

(5) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوية تكوينية: 208



للشعر المعاصر في المغرب، وبين البنى الذهنية، لأنه كان يدرك أن البنية السطحية أو البنية الداخلية للشعر ((...)) ومن خلفها تقع البنية العميقة التي هي البنية الدالة دلالة عامة تمكن من تبين الرؤية المتمثلة، (...) وصحبها في بؤرة أكثر شمولية واتساعاً لها القدرة على فرز الدلالة العامة للممارسة الشعرية))<sup>(1)</sup>. وبسبب هذا التردد والتجريب المتكرر الذي عرفه الشعر المعاصر في المغرب، والذي دل على وجود إشكالية قائمة فيه، يفسرها ((التجريب في المتن الذي ندرسه يحيد عن هذه القاعدة، عندما نجده يلغي البعد المستقبلي للتجريب))<sup>(2)</sup>.

وعندما قرأ الباحث بنية المتأليات<sup>(3)</sup> التي تمخض عنها قانون [السقوط والانتظار] أظهرت النتيجة وجود متأليتين، الأولى موجبة ومنفية، والثانية منفية فقط، مما يكشف على أن ((جملة النفي هي الأصل في المتن الشعري))<sup>(4)</sup>، وهي تكرر بنية [السقوط] التي قرأها الباحث من خلال الأساليب التالية: (الموت، الهزيمة، الخدعة، الحزن، الغربة، واللاجدوى، والباس) ومن خلال الموضوعات التالية (الشعر، الوطن). فالسقوط كان في الواقع قبل أن يكون في الشعر، ((فهو ذو علاقة بالعالم الخارجي الذي يعيشه الشاعر المغربي المعاصر قضاياء من خلال واقعه اليومي المرتبط جدلياً بالواقع الإنساني في العالم))<sup>(5)</sup>.

أما [الانتظار] وهي المتألية الثانية التي تبناها الشعر المعاصر في المغرب، وقد رآها الباحث هي المحددة للرؤية من خلال الأساليب والموضوعات. وإذا كان السقوط يدل على رؤية النفي، فإن الانتظار (الإثبات)، يدل على ما هو مرتقب ومأمول. وبين الباحث أن أساليب [الانتظار] كانت الإطار النظري للرؤية ((تحدد من وما هو المنتظر (بفتح الظاء)، الذي هو الطريق إلى تغيير المتألية الأولى في النص أولاً، ثم في الواقع ثانياً))<sup>(6)</sup>.

من هذا المنظور يمكن أن نوجز القول بأن رؤية الشعر المعاصر في المغرب تنطلق مما هو سلمي لتقف عند ما هو ثابت، أي الانطلاق من الهزيمة والفشل والحمول لا يتجاوزها بل يقف عند الانتظار، وهذه هي إشكالية المتن الشعري المغربي ((الشاعر لا يقرأ الواقع بعين جدلية وموضوعية تسمح له بإدراك جوهر الواقع الخفي، وهي رؤية يختص بها الشعر المعاصر، ويتميز بها عن غيره من المتن السابقة عليه أو المتواجدا

منه في نفس المرحلة التاريخية))<sup>(1)</sup>. وقد أكدت الباحثة اللبانية نمنى العيد على هذه الخاصية السلبية لرؤية الشعر المعاصر في المغرب، والتي كشف عنها ((قانون [السقوط والانتظار] الذي يحكم هذه البنية، والذي هو الترة أو الرؤية للعالم في النص، وهذا يعني أن النص الشعري هو رؤىء المائلة فيه كلغة، ذو خاصية سلبية))<sup>(2)</sup>. ويتفق الباحث المغربي م. خرماش هذه القراءة بسبب اعتبار م. بنيس الرؤية انعكاساً للواقع، ((وليس التركيز على السقوط في هذه المتألية للمتن الشعري المعاصر بالمغرب ككل إلا انعكاساً للقراءة الخاصة التي قام بها الشعراء لواقعهم الذاتي وواقعهم الموضوعي))<sup>(3)</sup>. يستفاد من الرأي السابق، أن م. بنيس في قراءته للمتن الشعري كان أقرب إلى المنهج الاجتماعي الجدلي منه إلى المنهج البنيوي التكويني، لأنه عد الرؤية للعالم انعكاساً للواقع، وليس تماثلاً له.

وأما القانون الثالث [الغربة] الذي أفرزته بلاغة الغموض، والذي كشف عنه الباحث في المتن الشعري المعاصر في المغرب، فهو جنوح التعبير عن القيم المألوفة، بقصد الخروج عن الأساليب البلاغية التقليدية التي كانت تهيمن على الشعر المغربي، والتي كانت أحد العوامل التي دفعت الشعراء المعاصرين في المغرب بالتميز والتفرد و((الضجر من حجر ووصاية البلاغة التقليدية والرومانسية الممارسة على الشاعر المعاصر))<sup>(4)</sup>.

إن لجوء الشاعر المعاصر في المغرب نحو [الغربة] معناه رفض الوضوح التمثيل في القيم البلاغية الغريبة التي لم تعد تستجيب لواقع الشاعر وظروف عصره، لأن اجترار القيم التعبيرية معناه الرضى، وهذا ما لم يكن يريده الشاعر المعاصر، إلا أن هذه الغربة كانت على حساب المتلقي الذي لم يكن جاهزاً لقبولها، مما أدى بالإبداع بالانفصال عن المتلقي، ف ((لم يسع الشعراء المعاصرون في المغرب إلى الغموض، إنما أرادوا الدخول إلى وطن الغربة، سعوا إليه، وهم رافضون لما ورثوه، ورافضون لاجتراره قصد إنشاء قيم تعبيرية أخرى مستقاة من أرض لا عهد للناس بها))<sup>(5)</sup>.

ومن بين المظاهر المؤدية إلى قانون الغربة، خروج الشعراء المغاربة عن النص الشعري القديم والعالم، فدلالة هذا الخروج تعني إعادة تركيب العالم، لأن العالم الواقعي لم يعد يستجيب لطموح الإنسان، فالخروج عن القيم هو رؤية الشاعر عن الماضي، ((ولم يكن من الممكن تحقيق هذا البديل من غير ممارسة عملية الخروج، التي ليست فعلاً أخلاقياً... ولكنه فعل خلاق، يؤدي إلى إعادة تركيب النص، وإلى إعادة

(1) محمد خرماش، البنية التكوينية في الدراسات النقدية في المغرب، مجلة فصول، المجلد التاسع، العدد 4/3، فبراير 1991: 126

(2) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، 208

(3) يقصد بها محمد بنيس ((تسلط الضوء على نوعيات الجملة التي يتحرك في إطارها النص الشعري)).

(4) م. س: 214

(5) م. س: 225

(6) م. س: 225

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، 231

(2) نمنى العيد، في معرفة النص: 129

(3) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية: 215

(4) م. س: 231

(5) م. س: 231



تركيب حاسني السمع والبصر تبعاً لتجدد العالم نفسه، ولذلك كان الخروج على القديم مشروعاً غلبت  
للرؤية والرؤيا معاً، لأنهما متماثلان ومتلازمان<sup>(1)</sup>.

وهناك مسألة أخرى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمسألة الخروج على القديم، وهي غياب [التجانس] بين  
نصوص الشعر المعاصر والشعر القديم في المتن الشعري المعاصر في المغرب. ولاحظ الباحث أن المتن  
الشعري ((يُجبل بنصوص تصالح في بعض الحالات البنيات التقليدية، أو تتسم بالضعف والبعد عن  
التماسك لقلة خبرة أصحابها ومحدودية تحريرهم))<sup>(2)</sup>.

واختتم هذه المسألة بالإشارة إلى بعدي الانقطاع والتواصل، وغياب النقد، فبالنسبة للبعد الأول فقد  
استنتج الباحث أن الانقطاع أي انقطاع المتن عن الموروث القديم، رغم ما فيه من إيجابيات، إلا أنه يتحول  
إلى فعل سلبي، وليس في ذلك أن الشاعر يتبنى ((تحت ضغط خارجي، قوانين تختلف عن تلك التي انطلق  
منها لتمكين أبعاد النص من الرسوم والتجانس، وهذا الوضع (سبب عدم) الاستقرار على قيم فنية  
واضحة ومتماكة تصلح أن تكون خطاً فاصلاً بين شعرائنا المعاصرين وبين القدماء والمحدثين من ناحية؛  
وبين التجارب العربية المعاصرة الأخرى من ناحية ثانية))<sup>(3)</sup>.

ومن إشكاليات المتن الشعري المعاصر في المغرب، والتي طرحها الباحث بإلحاح شديد، أن عملية  
الخروج عن القوانين البلاغية، لم تتم في ضوء دراسات وبحوث من شأنها أن تساعد على توجيه هذا  
الخروج، مما يعني أن الغموض لا يتصل بالتجربة الشعرية المغربية، بقدر ما يتصل بعوامل خارجية عن هذه  
التجربة، وهذا هو التفسير الذي قائله م. بنيس للغربة، ((وقد نتج عن هذا السياق تبني قوانين خارجية عن  
إطار الموروث الشعري العربي، مما جعل الغربة في النص ذات مصدر له قوانين لا علاقة لها بالتجربة  
العربية والمغربية، وبما واكب هذا البحث شعور بالاطمئنان لنموذج أوروبا أكثر مما استحدثه قلق نابع من  
ضرورة إعادة النظر في التراث وتأسيس قوانين تأتلف وتختلف معه، وربما كان هذا الضعف في البحث عن  
شروط لتأسيس بلاغة خاصة))<sup>(4)</sup>.

تتميز المرحلة التفسيرية - وهي البنية الراسمة التي ضمت البنية السابقة - بقراءة خارجية للمتن،  
تبدأ بتفسير البنية الثقافية، ومنها المجال الشعري، بهدف الوصول إلى تفسير البنية الاجتماعية التاريخية  
يوصفها الإطار العام لوجود الظاهرة الشعرية، ولقراءة البنية الثقافية ركز الباحث على تحليل ثلاثة عناصر  
هي:

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية: 235

(2) م. بنيس: 236

(3) م. بنيس: 237

(4) م. بنيس: 238

1 - النص الغائب / 2 - مراحل تكوين بنية المتن الشعري / 3 - الحدود الخمسة للمجال  
الشعري. فما هو الهدف الذي توخاه الباحث من قراءة النص الغائب؟ وماهي المعايير المنهجية التي  
اعتمدها للبحث عن نوعية القراءة؟

لا شك أن البحث عن النص الغائب<sup>(1)</sup> وهو ألتناص، كما اصطلاح عليه الباحث إجراء منهجي  
هام يمكنه من تحديد الوعي المصاحب لكل قراءة تناصية بين المتن الشعري المعاصر في المغرب، وبين  
نصوص أخرى خارجة عن مجاله، ولكي يكشف الباحث عن هذا الهدف، ويعرف نوعية قراءة الشعراء، ركز  
على ((معايير ثلاثة تتخذ صبغة قوانين، وهي: الاجترار، والامتصاص، والحوار))<sup>(2)</sup>.

إن هذه المعايير تشكل أداة هامة لقراءة وعي زمرة الشعراء المعاصرين في المغرب، من جهة، ومن  
جهة ثانية فإنها الحامل لرؤياهم للعالم. ومن أجل ذلك ركز الباحث على قراءة الذاكرة الشعرية باعتبارها  
الوعاء الذي يكشف عن تركيب النص الشعري المعاصر، والمرجعيات التي مكنت الشعراء من صياغة  
نصوصهم وتوجيه رؤياهم. وقد وجد الباحث المتن الشعري العربي المعاصر يشكل من ثلاثة متون هي:  
المتن الشعري العربي القديم والمتن الشعري الأوروبي والمتن الشعري المغربي.

وما يمكن استخلاصه مع الباحث، فإن النصوص التي تتفاعل معها المتن الشعري المعاصر في  
المغرب متعددة ومتضاربة المصادر، يصعب تعيينها، ((ونعثر على النص الغائب في المتن الشعري المعاصر  
وقد أعيدت كتابته تبعاً لقانون الإمتصاص))<sup>(3)</sup>. ومن دلالات ألتناص مصالحة النص الغائب واحترامه  
إعادة كتابته بشكل يغير من جوهره الشيء الكثير، وبهذا المعنى يصبح ألتناص كما يراه الباحث مهادنة  
ودفاعاً عنه واستمرارية له، ((ومن ثم لا يكون النص الجديد إلا استمراراً للنص الغائب وفق قوانين  
مغايرة... والشعراء المغاربة المعاصرون، عندما أعادوا كتابة النص الغائب... اعتمدوا في هذه القراءة وإعادة  
الكتابة على النسق الفكري العام الذي يوجه رؤيتهم للعالم))<sup>(4)</sup>.

إن اعتماد الشعراء بالمغرب على ألتناص بوصفه أحد أنماط ألتناص في نظر الباحث له دلالة  
في المتن الشعري، أي أنه شكل من أشكال قبول الآخر دون معارضة، ومن ثم نفهم دلالة السقوط التي أشار  
إليها الباحث. فسقوط المتن دليل على وجود أزمة، إذن فهو يعيش إشكالية ((لها علاقة وطيدة الصلة

(1) عرف محمد بنيس ألتناص بأنه النص الغائب بأنه (بنية لغوية متميزة، من مستويات معقدة من العلائق اللغوية، الداخلية  
والخارجية، التي تتحكم جميعها في نسج ترابطه، وينتج على نموذج يختص به دون غيره، مهما كانت صلات القرابة بين  
وبين النصوص اللغوية الأخرى، من شعرية وثورية، في اللحظة التاريخية نفسها التي كتب فيها، أو في الفترات التاريخية  
السابقة عليه): 251 ويبدو أن هذا المفهوم للتناص قار ومحدود.

(2) م. بنيس: 253

(3) م. بنيس: 277

(4) م. بنيس: 277



بالإشكاليات التي سبق لنا تحديدها من قبل، فيما يخص الزمان والمكان، ومتاليات النص وبلان الغموض... لأن إعادة كتابة النص الغائب داخل هذا المتن وفق قانون الامتناس هو من بين الأسباب الداعية إلى ظهور بعض هذه الإشكاليات»<sup>(1)</sup>.

وفي سياق قراءة البنية الثقافية التي كانت سببا في وجود ظاهرة الشعر في المغرب. تناول الباحث مراحل تكوين بنية المتن الشعري المعاصر في المغرب، ففي صدد تعرضه لمسألة تزامن وتطور المتن، بين (تضعيف الياء) م. بنيس أن القراءة (التطورية) وإن كانت هي القراءة الكفيلة التي تساعدنا على إدراك الملابسات المحيطة بالمتن، إلا أن ((النظر في البنيات على أساس محوري التزامن والتطور (يساعد) على إدراك بعض الحبابا))<sup>(2)</sup> المتعلقة بالمتن الشعري المعاصر في المغرب، وبين الباحث م. بنيس في سياق تحليله مراحل تكوين بنية المتن.. إن الشعر التقليدي لم يتمكن من مواكبة التطور الاقتصادي والاجتماعي الذي عرف المغرب، إذ سادت في هذا المحيط الروح التقليدية التي بقيت مهيمنة على الوضع الثقافي العام، ولهذا استطاع ((المحيط التقليدي (تحمّل) أعباء التطور والتجديد الشعريين... لأسباب اجتماعية واقتصادية بالدرجة الأولى))<sup>(3)</sup>.

وصفوة القول في هذه المسألة المتعلقة بتفسير (البنية الثقافية)، كبنية خارجية للمتن الشعري، أن قانون [السقوط والانتظار]، حاضر بقوة في الحدود الخمسة للمجال الشعري، فمن مظاهر السقوط الظهور المتأخر للشعر المغربي عن الشرق، ((وغياب التنظير، والضعف في الحكم ووضع النقد، وأخيرا بين البين والبار))<sup>(4)</sup>. وإن اعتماد الشعراء على قانون الامتناس ما هو إلا تأكيد على هيمنة التيار التقليدي في الشعر المعاصر في المغرب.

ويمكن أن نقول إن قانون السقوط والانتظار الذي عرفته البنية الداخلية للمتن الشعري يتماثل مع البنية الثقافية الخارجية التي أكدت على أن ما اكتشف في البنية الداخلية للمتن له تفسير في البنية الثقافية التي تتحكم في البنية نفسها، ((فلا فرق بينها ولا تعارض، وإنما هناك تكامل وارتباط يعملان بشكل جدلي في التطور الظاهرة الشعرية المعاصرة بالمغرب))<sup>(5)</sup>.

وإذا كانت البنية الدالة للمتن الشعري المعاصر بالمغرب قد وجدت تفسيرها في البنية الثقافية بوصفها البنية التي أعطتنا تفسيراً ثقافياً لمنشأ البنية العميقة الدالة، فإن التعرض للبنية الاجتماعية والتاريخية

أمر يكسب أولوية هامة باعتبارها البنية التي تقوم بإعطاء الصفة التكوينية للمتن الشعري المعاصر في المغرب، أي النظر في الواقع الاجتماعي والواقع التاريخي الذي أطر الظاهرة الشعرية المعاصرة في المغرب. وبهذا تكون البنية الاجتماعية هي البنية الأكثر اتساعاً لأنها تستوعب البنتين السابقتين.

إن الرؤية العامة المتمثلة في قانون السقوط والانتظار والتي كانت وراء الوعي المتأزم، والمؤطرة للبنية السطحية للمتن الشعري، هي نفسها الرؤية التي تتحكم في البنية الثقافية، كما رأينا، وفي البنية الاجتماعية والتاريخية، من أجل التأكيد على الرؤية المتجانسة للشعراء المعاصرين، وكان ولا بد من البحث عن حقيقة هذه الزمرة الاجتماعية التي تؤلف هؤلاء الشعراء. فكيف تظلمت رؤية السقوط والانتظار بوصفها الوعي المتأزم في البنية الاجتماعية؟

كشف التحليل الاجتماعي لهذه الفئة من الشعراء أنهم ينتمون إلى ((البرجوازية الصغيرة تضم جميع المراتب))<sup>(1)</sup>. وبالتالي فإنها لا تعد طبقة أساسية ضمن الصراع الطبقي، ومن هنا كان السقوط، أي أن تشكلها من أفراد غير متجانسين لا يمكنها من أن تبوأ مكانة أساسية في الصراع. فـ ((البرجوازية الصغيرة مجموعة من الفئات الاجتماعية لا يتحقق بينها التجانس، كما لا يتحقق لها الاستقرار المادي،... وفي الوقت الذي تلمح فيه إلى تغيير وضعيتها يكشف عجزها الذاتي والموضوعي عن إحداث هذا التغيير))<sup>(2)</sup>. وإذا كان هذا النسق الاجتماعي الذي تولدت عنه هذه الفئة البرجوازية الصغيرة، فما هو نسقها الفكري؟

لفهم النسق الفكري للبرجوازية الصغيرة، حدد الباحث م. بنيس أربع مميزات، لهذا النسق، تركز في النهاية قانون [السقوط والانتظار]. فالميزة الأولى تتمثل في الطابع الانتقالي لهذا النسق، لأنها لا تملك طريقاً لأهدافها، و((لا تستطيع أن تفعل أكثر من الجمع بين المتناقضات لتؤلف بينها وحدة وهمية))<sup>(3)</sup>. واحتقارها لما هو نظري، واستبدالها بالممارسة والتجريب، وتغيير مواقفها من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، والميل إلى التقية. هذه العوامل الأربعة من شأنها، كما بين الباحث أن تجعل ((البرجوازية الصغيرة على الصعيد الفكري تبقى أسيرة محورين رئيسيين، وهما السقوط من ناحية، والانتظار من ناحية ثانية: السقوط هو العجز عن تكوين نظريتها الخاصة... ثم انتظار من يمدّها... بما يلائمها كحل خاص بها، وهو في نهاية التحليل حل مؤقت))<sup>(4)</sup>.

وفي سياق تحليل البنية الاجتماعية الموسعة للمؤطرة للظاهرة الثقافية بشكل عام، والظاهرة الشعرية المعاصرة بشكل خاص، بين الباحث م. بنيس الفئة البرجوازية الصغيرة، وهي فئة الشعراء، عاشت وضعا

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوية تكوينية: 278

(2) م. م. 283

(3) م. م. 300

(4) م. م. 322

(5) م. م. 322

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوية تكوينية: 347

(2) م. م. 349

(3) م. م. 350

(4) م. م. 353



سياسيا واقتصاديا واجتماعيا صعبا، مما يؤكد على الهزيمة، وعلى السقوط، اللذين رافقهما ترقب وانتظار أمل في تغيير وتحسين الأوضاع الاجتماعية، ((انتظار توفر حكومة تغييرات إصلاحية، وانتظار الدخول في سير دفة الحكم، وانتظار تحقق انتاجات نزيهة))<sup>(1)</sup>.

ويمكن القول، فإن الباحث م. بنيس قد نجح في توصيف البنية الاجتماعية والتاريخية للفن البرجوازية الصغيرة المثقلة (بكسر اللام) للشعراء المعاصرين في المغرب، التميزة بتقديس الممارسة والتجريب في كل شيء، تجريب لا يشجع على التفكير والبحث والتجديد، إنما يكسرس التقليد والتكرار والممارسة ((وكانت النتيجة تؤدي دائما إلى طريق مسدود، وهو العجز، لأن الهزيمة والانتظار عجز كذلك))<sup>(2)</sup>.

نصل إلى النقطة الخامسة، وهي المتعلقة بتناظر بني الفن الشعري المعاصر في المغرب، وبين الواقع الاجتماعي التاريخي. فما هي العلاقة التي توصل إليها الباحث من خلال إقامته للنماثل بين الرؤية المتجانسة لفئة الشعراء المعاصرين، وبين الواقع الاجتماعي والتاريخي؟

نؤكد أن الرؤية العامة (الهزيمة والانتظار) كانت حاضرة بقوة في البنيات الثلاث [البنية السطحية، البنية الثقافية، البنية الاجتماعية] مما يبين الانسجام التام بين البنى، إلا أن الباحث يطرح سؤالا أساسيا: ((هل بنية الهزيمة والانتظار في المجال الاجتماعي والتاريخي تعبير عن الواقع المغربي ككل، أو تعبير عن وضعية البرجوازية الصغيرة وحدها؟))<sup>(3)</sup>.

إن الإجابة عن هذه الأسئلة أفضت بالباحث إلى نتيجة تتمثل في وجود فرق ((بين الحديث عن الواقع، من طرف الشعراء الذين نقرا شعرهم، وبين الواقع الموضوعي))<sup>(4)</sup>. بمعنى أن هناك فرقا أو غيابا للنماثل بين الرؤية التي عبر عنها الشعراء المعاصرون، وبين الواقع الموضوعي الذي عرضه الباحث في خطوطه العريضة، ابتداء من انتفاضة 23 مارس 1965. ووصل الباحث م. بنيس إلى صياغة حكم أساسي وجوهري يتمثل في ((أن الحديث الشعري المعاصر في المغرب الذي اتخذ لنفسه بنية السقوط والانتظار، وهي بنية الهزيمة نفسها، والانتظار نفسه على المستوى الاجتماعي والتاريخي، لا يتطابق مع الواقع المغربي ولا يعكسه، فبالأحرى أن يقوده. إن بنية الفن الشعري المعاصر بالمغرب تختلف جذريا عن بنية الواقع المغربي. فهي تركز في الأذهان والإحساسات نذل الهزيمة، وانتظار المستقبل، ومن ثم فإن المتن قراءة لواقع متفجر،

وتغيير ومتنازع، وهنا تكمن المفارقة بين الحديث عن الواقع، وبين الواقع نفسه))<sup>(1)</sup>. وهذا ما دعاني إلى توصيف هذه الرؤية برؤية الوعي المتأزم.

وفي صدد حديثها عن علاقة الرؤية (كداخل)، وبين الواقع الثقافي والاجتماعي (كخارج)، كشفت الناقدة نمنى العيد على أن ((هذه العلاقة لم تكن فعلا مستورا، ذلك أن الباحث تناول الخارج لا في حضوره في هذا الداخل، بل تناوله مستقلا وبمنهج لا يخلو أحيانا من الوصفية والتقريرية))<sup>(2)</sup>. مما جعل هذه العلاقة بين ((المتن الشعري من جهة، وبين المجال الثقافي الذي ينتمي إليه الشعراء من جهة ثانية، تتسم ... - بالميكانيكية أحيانا))<sup>(3)</sup>.

إن عدم تماثل بنية الفن الشعري مع الواقع المغربي من منظور الافتراض الذي ذهب إليه الباحث امر يؤكد على رؤية الشعراء المتأزمة المعاصرين في المغرب عن الواقع الاجتماعي والتاريخي، تأكيد على أن رؤى المبدعين لا تتقاطع ولا تتماثل بالضرورة مع الواقع الاجتماعي. فالواقع في واد وقراءة المتن للواقع في واد آخر، وهذا مظهر من مظاهر تأزم الوعي لدى هذه الزمرة من الشعراء. وحينما تكون الرؤية الاجتماعية على هذه الشاكلة، فإن هذا تأكيد آخر من الباحث على أن الوعي الممكن لم يكن مائلا لدى هذه الزمرة من المبدعين. غير أن هذه الملاحظات لا تقلل من أهمية هذه الرؤية التي تعد تجربة وعمرسة ثمينة، تجربة ساهمت في قراءة متن شعري معاصر وفق مقاربة راعى صاحبها خصوصية الإبداع العربي.

## ثانيا: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي

لنخصص هذه الجزئية لرؤية الرواية للواقع الاجتماعي التي رصدتها الناقدة المغربية لحمداني حميد<sup>(4)</sup> وهي رؤية ذات بعدين سوسبولوجيين متناقضين، بعد يتعلق بالرؤية الاجتماعية التي تتصالح مع الواقع، وبعد يتصل بالرؤية التي تنتقد الواقع نفسه بهدف إصلاحه وتغييره.

وقبل تنفيذ الخطة المنهجية التي اعتمدنا عليها في المقاربة السابقة، والتمثلة في عزل البنية العميقة الدالة المفسرة (بفتح الراء) وصولا إلى مظهراتها في الشكل، رأيت من الضروري أن نقف ولو بشي من الاختصار عند مفهوم رؤية الواقع الاجتماعي كما حدده الباحث في العنوان. إن هذا المفهوم الذي استعمله

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية: 370

(2) م. بن: 370

(3) م. بن: 377

(4) م. بن: 377

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية: 378

(2) نمنى العيد، في معرفة النص: 130 - 131

(3) م. بن: 131

(4) راجع، لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية

لحمداني حميد بخرجه عن المفهوم الذي تناوله كثير من الباحثين في دراساتهم النقدية التي تناولوا فيها علان الفن الروائي بالواقع الاجتماعي على وضع الرويات في مقابل المجتمع<sup>(1)</sup>.

يفترض الباحث أن للمبدع رؤية للواقع الذي يعيش فيه، ولا ينبغي أن تكون مطابقة تمام المطابقة مع الواقع نفسه. لذلك كان غرض الباحث في هذه الدراسة ((هو البحث عن رؤية الواقع الاجتماعي في الرواية المغربية. ومعنى ذلك أن الهدف المتوخى هو معرفة كيفية وعي الأدباء بالحقيقة التاريخية والاجتماعية، وقد وظف الناقد مصطلح رؤية بوصفها وسيطا بين المبدع والعالم الواقعي الخارجي. فالمدع... يكون (عن الواقع) رؤية تساهم فيها العناصر الذاتية والعناصر الموضوعية، لذلك فإنها ليست مطابقة تمام المطابقة للواقع الحقيقي<sup>(2)</sup>.

ويذهب الباحث محمد مزين أن استعمال مفهوم رؤية الواقع الذي استعمله لحمداني حميد في عنوان الدراسة، غير مناسب، لأنه يعطي طابعا ذاتيا فرديا، لذا فإنه يفضل استعمال مصطلح الرؤية للعالم بوصفه المصطلح الذي يشير إلى التطلعات والأحاسيس والأفكار التي توحد جماعة ما، لذا يقى هذا المصطلح أوسع وأشمل من مصطلح رؤية الواقع.

وانسجاما مع الخطة المنهجية التي اعتمدها في الجزئية السابقة، قمنا بعزل البنية العميقة الدالة الأم محاولين الوصول إلى مظهراتها في الشكل التعبيري. وقد واجهتنا صعوبات في هذا للقبض على الرؤية المستهدفة، وذلك لسبب بسيط يتعلق أساسا بتداخل تحليل البنية الداخلية في الأعمال الروائية بالتحليل السوسولوجي والأيدولوجي الذي ربطه الباحث بوعي الجماعة باعتبارها شريحة اجتماعية تقابل هذا الأيدولوجية أو تلك، وبارتكاز الباحث على هذه المنهجية صعب القبض على الرؤية المفترضة.

حصر لحمداني حميد الرؤية الأولى في تصالح الرواية مع الاجتماعي في المغرب، وتجلت هذه الرؤية في الرواية المغربية من خلال بحثها عن اللحظة السعيدة، والرضى بالواقع السلي دون المساعدة في تغييره، وهروبها نحو التسجيل الإثنوغرافي (الوصفي). أما الرؤية الثانية فهي تمثل الرؤية الانتقادية للواقع الاجتماعي بطريقة لا تخلو من التبرة الشاؤمية نارة، وهي رؤية مرتبطة بمؤثرات أيدولوجية ترتقب التغيير والإصلاح ولا ترغب في الرضوخ الانحناء والتصالح.

لتوضيح ما سبق قمنا بعزل الرؤية التالية التي تمثل موقف المصالحة مع الواقع الاجتماعي في رواية (دفا الماضي)، انطلاقا من العلاقة التي استخلصناها من البنية السطحية والتي حددها الباحث بالرموز التالية:

م: الأمة

ك: الشعب

أ: شعب المدن

ب: الزمرة الصغيرة

ج: الراوي

د: الاستعمار

ق: الاستقلال

(): عدم المشاركة وعدم الفعالية

وبعد بيان دلالة الرموز، يرسم الباحث العلاقة على الشكل التالي:

م [ك، أ، ب، ج، ع] ← د، خ = ق + ج غ ← غ

يعتبر الباحث أن العلاقة السابقة تختزل الرؤية العامة لرواية (دفا الماضي). تقوم رؤية الواقع الاجتماعي في هذه ((الرواية على تنفي الصراع الطبقي وتعميمه داخل صراع الأجيال يتعظم حتى من خلال آراء الأبطال الإيجابيين لحمداني<sup>(3)</sup>.

إن الرؤية العامة لرؤية المصالحة في الرواية المغربية تعكس ملامح الصراع الطبقي في المجتمع المغربي / صراع بين الأجيال وصراع بين (الأمة) والاستعمار<sup>(2)</sup>. وفي حديثه عن هذا الصراع الاجتماعي الطبقي يرى الناقد أن الذي يحدد صراع الأجيال في رواية (دفا الماضي لعبد الكريم غلاب).. هو تلك التباينات العقلية<sup>(3)</sup>. أما حقيقة الصراع فهو الاستعمار الذي نشأت حوله عقليتان متناقضتان، عقلية قديمة وهي العقلية التي تنتصر للاستعمار، وعقلية حديثة، وهي المناهضة له، ومن هنا قامت الرؤية على ثنائية في الصراع.

تختزل العلاقة حددها لحمداني حميد - على سبيل المثال - عناصر الأمة غي مواجهة الاستعمار، لما بين قوسين كبيرين يمثل الصراع، وما خارجه يحدد الصراع والمواجهة ضد الاستعمار. ومن هذا المنطلق أضفى الصراع يتحكم ((إلى حد بعيد في تحديد مستقبل الواقع الاجتماعي بعد فترة الاستقلال))<sup>(4)</sup>.

وهناك مجال آخر تتعظم فيه الرؤية وهو أن النشاط الفكري يبقى هو النشاط أكبر قيمة باعتبار أن الكلمة سلاح، وهذا ما يؤمن به عبد الكريم غلاب. فقد لوحظ أن كاتب الرواية (دفا الماضي) قد أولى

<sup>(1)</sup> لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 160

م. ص: 161

م. ص: 162

م. ص: 163

<sup>(1)</sup> لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي: 9

<sup>(2)</sup> محمد مزين، (د)، المقاربة البنيوية التكوينية في النقد المغربي الحديث: النقد السردي نموذجاً، مجلة العلوم الإنسانية، ع

12 - حيف 2006: 205



تفضيلاً للعناصر التي تلعب أدواراً فكرية (لاعتقاد الكاتب بأن النشاط الفكري أكثر قيمة من النشاط العملي) (11). وفي هذا السياق ربط محمداني حيد بين رؤية الرواية (دفاعاً الماضي) وبين بعض مكررات البانية عند كاتبها نفسه في كتاب له وهو (تاريخ الحركة الوطنية من نهاية الحرب الريفية إلى الاستقلال)، الذي انطوى على فكرة تأسست على عزل المعاصرة عن التصور، حيث تصور الثورات التي قامت في المغرب (وهنا إشارة إلى عبد الكريم الخطابي)، لم يكن لها أساس نظري (12).

يكشف الباحث ك. حيد عن مكونات رؤية المصالحة مع الواقع في الرواية المغربية، والتي لا تستمد من أيديولوجية الكتاب وأسسها الفكرية، و(التي تعتبر ميادة الأرستقراطية مسألة ضرورية في النشاط الاجتماعي، بل إن التمايز بين الطبقات والشرائح الاجتماعية لا يقوم على المبدأ المادي، وإنما يقوم على المبدأ الفكري) (13).

إن طبيعة الرؤية التي تبناها (عبد الكريم غلاب) وهي رؤية المصالحة مع الواقع والتي أعطت الأولوية للتصال الفكري عن الكفاح المسلح، رؤية رآها الباحث لا تعبر عن الطموحات، بل تكبر استمرار النفوذ الاستعماري لأشكال السيطرة الإقطاعية والشبه إقطاعية (14). لهذا فإن هذه الزمرة ليس لها طموح والرغبة ما يجعلها تنوق إلى مستقبل أفضل، فهما المحافظة على مكانتها التاريخية، و(لم يعد أمامها سوى أن تبحث لنفسها عن سند رئيسي للحفاظ على البقاء في الماضي).

ومن هذا الباب كانت الرؤية السابقة سلبية، لأنها كانت تنظر إلى المجتمع كواقع سكوني، والتي تطور ووقف عند نقطة معينة من التاريخ (15). إن رؤية المصالحة تعاملت مع تطور تاريخي سابق وليس مع تطور لاحق، ويعلل محمداني لهذا الموقف ((أن الروائي كان يرى في تلك اللحظة توافقاً بين الطموحات الإنسانية ومعطيات الواقع. وقد كانت روايات (غلاب) تعبر بشكل واضح عن هذا الاتجاه)) (16). وهذا ما حدا بالباحث إلى اعتبار أن فكرة غلاب كما تتجلى في الروايات تعكس تطابقاً كاملاً مع الوعي القائم للزمرة التي ينتمي إليها، وهي يستشرف وعياً يمكنها يأمل المجتمع من خلال ما عبرت عنه الأعمال الروائية وهو تحقيق توازن فعلي بين الفئات وظروف الواقع الجديد ويعني به الاستقلال. ويبدو أن توجه روايات

(غلاب) نحو (الماضي) يتسجم مع رؤية شمولية عامة ترغب في تعويض المعاصرة الواقعية بالعودة إلى مرحلة سابقة من أجل إحياء التصال (17).

أما الرؤية الثانية لموقف الانتقاد للمجتمع التي عكستها دراسة الرواية المغربية، إذ بين الباحث أن هذه الرؤية هي أكثر إيجابية، ذلك أن شأن الوعي المتصالح مع الواقع أن يسهم في إبطاء الحركة التاريخية، بينما الوعي الانتقادي يسهم في جعل الحركة التاريخية حثيثة، وما أظهرته روايات المصالحة من رؤية انتقادية ما هو في الحقيقة إلا تكريس لموقف المصالحة وتبرير للعيوب وقبول المواقع.

يؤكد محمداني حيد على الفروق الأساسية التي توجد بين المواقف الانتقادية المصالحة والمواقف الانتقادية الأساسية، وأن هذه تتفاوت في مستويات الانتقاء، إلا أنها تلتقي عند هدف واحد وهو ضرورة تغيير القيم السائدة في المجتمع (18). والبحث عن قيم إيجابية، كما جاء ذلك في رواية (الطيون) لـ مبارك ربيع أو رواية (الينيم) لعبد الله العروي ورواية (قبور في الماء) لمحمد زفزاف ورواية (زمن بين الولادة والحلم) لـ أحمد المديني.

كيف تظهت رؤية الواقع الاجتماعي في الروايات المغربية التي اتخذها محمداني حيد مقارنتاً؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تقودنا إلى إعادة رسم المسار المنهجي الذي اتجهه الباحث للكشف عن رؤية الواقع الاجتماعي في الرواية المغربية. فقد أعاد محمداني طرح مبادئ غولدمان الأربعة (19)، وهي جوهرية في المنهج البنيوي التكويني، وتتلخص في كون الأدب تعبيراً عن الطموحات التي يستلهم منها الأديب الرؤية التي يصوغها، وأن الأعمال الإبداعية تتجلى في بنيات دالة مناظرة للبنيات التي تبلورها، وليس في مقدور الفرد أي بهيم بنية فكرية في مستوى رؤية العالم، وأن الوعي الجماعي الذي يتجلى على مستوى الإبداع ينمى ضمن السلوك الشامل للأفراد المشاركين في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية (20).

لتفسير رؤية الواقع الاجتماعي من هذا المنظور، وقع اختياري على مثال تطبيقي يمثل رؤية الواقع التي تعبر عن موقف المصالحة مع الواقع. يبدأ البحث عن الرؤية بمرحلة ألفهم التي أراد الباحث من ورائها تحليل البنى الفنية الحاملة للرؤية (البنية العميقة)، ثم تأتي بعد ذلك مرحلة التفسير وهي وضع البنية الدالة

(11) محمداني حيد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 164

(12) م. من: 165

(13) م. من: 165

(14) م. من: 165

(15) م. من: 525

(16) م. من: 525

(17) محمداني حيد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 525

(18) م. من: 528

(19) محمد خرماش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد التاسع، العدد 3 / 4، فبراير

1991: 128

(20) م. من: 128



(الرؤية) في موضع يمكنها أن تمثل البنى المناظرة لها، والتي تسمح بـ ((تفسير طبيعة الرؤية الاجتماعية))<sup>(1)</sup> وجاءت المرحلة الثالثة في مقاربة كـ. حيد، وهي ((أنه لا بد من البحث عن الشريحة الاجتماعية التي تقابلها)). أي الرؤية، وعن دورها في حركة الصراع الاجتماعي العام. وهذا ما ستوضحه من خلال قراءتنا هذه المقاربة لرواية (دفنا الماضي) لعبد الكريم غلاب.

تندرج رواية (دفنا الماضي) ضمن الروايات التي نجسد موقف المصالحة مع الواقع، فهي من الروايات التي تقف موقفاً سليماً من الواقع الاجتماعي، لأن الكاتب - غالباً - ما يقبل بالواقع كما هو، يرضى بكل سلبياته وتناقضاته، دون أن يحاول إصلاحه، أي دون أن يحاول رؤيته من زاوية التغيير والإصلاح. فمفهوم المصالحة لا يحدد الحل الإيجابي بقدر ما يدل على الرضوخ والفشل والسلبية، وبالتالي، فإن الشخصيات لها موقف سلبى، وهذا ما تقوم بتشغيله هذه الرواية.

للكشف عن البنية الدالة قام الباحث بتحليل البنية السطحية للرواية، فركز على العناصر الأساسية المشكلة لها من أحداث وأوصاف ولوحات تصويرية وشخصيات، وزمن. فمضمون هذه الرواية رصد حالة من حالات الصراع بين الجيل القديم والجيل الجديد، وكان الانتصار في الأخير ((على التقاليد البالية وعلى الاستعمار معاً))<sup>(2)</sup>. وهذه البنية السطحية التي ((تحتل في داخلها بنية عميقة Structure profonde تظهر من خلالها الرؤية الخاصة للكاتب))<sup>(3)</sup>. من ذلك ندرك أن دراسة البنية السطحية من مرحلة انتقالية لدراسة البنية العميقة للكشف عن رؤية الكاتب للعالم.

في هذا السياق أشار الباحث إلى الصعوبات المنهجية التي اعترضته لدراسة البنية السطحية للرواية الطويلة، فـ ((تعدد فصولها (...)) وأبطالها يوقفنا على خبط يصعب أن نخرج منه بوضوح في الرؤية إذا لم نصطنع وسيلة عملية ومنهجية للكشف عن المحاور الرئيسية، وإظهار الأساسي منها))<sup>(4)</sup>. ومن هذه الملاحظة، يركز الباحث على تحليل الشخصيات البارزة في الرواية ((ولكنها تندرج في الأهمية بقدر الحجم المكاني الذي تشغله في الرواية))<sup>(5)</sup>. ونستوحي من هذه الإشارة أن لخدماني حيد وجد في دراسة الشخصيات ما يساعده على تمثيل الرؤية إذ حاول ترتيبها حسب أهميتها في الرواية ودورها فيها على النحو

الآتي: ((عبد الرحمان 27، الحاج محمد التهامي 6، عبد الغني 4، عبد العزيز 03

- عبد الرحمان

الحاج محمد التهامي

عبد الغني

محمود

عبد العزيز (الأبطال مرتبة حسب أهميتها))<sup>(1)</sup>.

يقوم منهج الباحث في مقارنته للبنية الدالة على إقامة موازنة بين شخصيات الرواية بغرض استخلاص المواقف المشابهة للوصول إلى تحديد الزمر التي يتضمنها عالم الرواية. وقد مكنته هذه الخطوة الإجرائية إلى اعتبار ((عبد الغني... مجرد امتداد للحاج محمد التهامي (وهو والده)، ولذلك يمكن جمعها معاً في جانب واحد))<sup>(2)</sup>. وكذلك محمود وهو أحد أبناء الحاج محمد التهامي، فهو امتداد لزمرة أبيه، ((ولذلك فهو متواطئ مع المستعمر بشكل مباشر، ومن هذا التحليل لأبطال الرواية يصل الباحث إلى تكوين زميرتين في التركيب الثنائي للشخصيات. زمرة الاستعمار وأتباعه، والزمرة المناهضة للاستعمار المنتهية للوطنيين.

#### زمرة الاستعمار وأتباعه زمرة المناهضين للاستعمار

1 - الاستعمار 1 - عبد الرحمن

2 - محمود 2 - عبد العزيز

3 - الحاج محمد التهامي

4 - عبد الغني

من هاتين الزميرتين تبرز ثنائية التعارض بين فئتين متصارعتين، فئة تريد تحقيق وجودها وأهدافها ومصالحتها بمساندة الاستعمار وتدعيم سياسته، غير مبالية بمصلحة الوطن، وفئة ترى في مناهضة الاستعمار وعارته تأسيس لوجودها وكرامتها، ولم يكن ذلك ليتحقق لولا وعيها الممكن الذي نهض على أساس وعي قائم، قائم على الظلم والاضطهاد والعبودية والاستغلال، لذا كان الوعي الممكن كاستشراف للمستقبل المأمول، أي الإستقلال.

يموت الحاج محمد التهامي ثم يموت ابنه في حادث سير، إن هذا الموت له دلالة في الرواية، كما أبان عن ذلك الباحث، ((إن موت هاتين الشخصيتين... يرمز إلى الجيل الماضي، وعندما يموت يؤكد انتهاء الدور التاريخي لهذا الجيل، وموته بالإضافة إلى ذلك إرهاب من خروج الاستعمار واستقلال البلاد))<sup>(3)</sup>. إذن، فالموت في رواية (دفنا الماضي) له دلالة سياسية (خروج الاستعمار) ودلالة اجتماعية (انهيار الجيل القديم)،

(1) محمد خرماتش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب: 129

(2) لخدماني حيد، الرواية المغربية ودور الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 135

(3) م. س: 135

(4) م. س: 135-136

(5) م. س: 136

(6) لخدماني حيد، الرواية المغربية ودور الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 139

(7) م. س: 138

(8) م. س: 150



((هذه الإشارات الموجودة في الرواية تؤكد الطابع الرمزي ذي البعد الاجتماعي... الذي يدل على انهيار الجيل القديم))<sup>(1)</sup>

أما بقاء شخصيات الزمرة الثانية، فإنه يرمز إلى الانتصار، وهذه الشخصيات إيجابية مثل شخصيات (عبد الرحمن)، ومدلول الموت عند هذه الزمرة له دلالة إيجابية يختلف عن المدلول السابق عند الزمرة الأولى ((وإذا كان عبد العزيز يلقى الموت عندما يحكم عليه بالإعدام، إلا أن الموت هنا يتخذ إهاب الحياة... نتيجة نحو الحياة))<sup>(2)</sup>. إن الزمرة الثانية هي رديف للوعي الإيجابي، فهي زمرة كما صورها الكاتب لها صلة بالأنا والشعب، إن هذا الوعي الذي تميزت به الزمرة الثانية، هو الذي سماها في مكانة سامية، ومن مظاهره: التفكير - التأمل - النقاش، فضلا عن توسع مفهوم الوعي الذي أعطى مفهوما جديدا للشعب، حيث توسع المفهوم، وجعل المشاركة في النضال أوسع كثير لتشمل الجبال والبادي، وتعتبر هذه المسألة تطورا كبيرا في رؤية الكاتب))<sup>(3)</sup>.

إلى حد هذا التحليل، لم يبين الباحث عن رؤية عبد الكريم غلاب في روايته (دنا الماضي) ولولا أن لم يتغاض عن مضمون البنى المضمونة تمهيدا لتحديد البنية العميقة التي تعد النتيجة الأساس في هذه القراءة. وقد أكد الباحث في هذه المقاربة، أن الرؤية مرتبطة بالوعي. فالوعي القائم الناتج عن مثل الأبطال لواقعهم الاجتماعي، هو الذي أدى بهم إلى تكوين وعيهم الممكن الذي كشف عن طموحاتهم ورغباتهم التي تجلت على مستوى البنيات الدالة. إن هذا الوعي ليس فرديا بل جماعيا لكونه يمثل وعي الجماعة (الزمرة الثانية) الوطنيين المناهضة للاستعمار، المستقر في المدينة. معنى هذا أن الوعي مصدره المدينة، وهذا ما تؤكدته الفكرة التالية: ((أن شعب المدن هو الذي يضم الزمرة الصغيرة، يقى في مقدمة النضال بالنسبة لشعب البادية أو أهل الجبل))<sup>(4)</sup>.

تشكل البنية العميقة لهذا النموذج من الرموز التي اشرنا إليها في هذا التحليل والتي استغلناها الباحث في:

م: الأمة

ك: شعب البادية

أ: شعب المدن

ب: الزمرة الصغيرة

ج: الراوي (عبد الرحمن)

د: الاستعمار

ق: الاستقلال

ع: عبد العزيز

غ: محمود، الحاج التهامي، عبد الغني (الطرف المسلخ عن الأمة).

من هذا التحديد للبنية العميقة يخرج الباحث بالعلاقة التالية:

م [ك، أ، ب، ج، ع] د، خ

ويرى الباحث أن الصراع في هذه الرواية (دنا الماضي) مستمر، ((وتشير إليه العبارة التالية: (لا لم تدن الماضي))<sup>(1)</sup>

وبما أن استمرارية الصراع ظلت حتى ما بعد الإستقلال، فقد أعاد الباحث صياغة العلاقة السابقة من جديد على الطريقة التالية:

م [ك، أ، ب، ج، ع] د، خ = ث ج ع غ<sup>(2)</sup>

إن التشكيل الجديد لهذه العلاقة، يمثل الرؤية للعالم لعبد الكريم غلاب، فهي تلخص استمرارية الصراع بين الموالين للماضي، والتواقين إلى التجديد، ومن هنا كان التوجه العام للرؤية يمنح نحو الصراع الاجتماعي الداخلي، غير أن الباحث لحمداني حيد لم يجرأ على توصيف هذه الرؤية، ولم يبين كيف حمل التشكيل الفني للرواية مناصر رؤية عبد الكريم غلاب للعالم.

في السياق البحث عن هذه الرؤية، انتقد الباحث الوصف الإثنوغرافي التسجيلي الذي استخدمه كاتب الرواية، وقد اعتبره تعويضا للخواء الفني الذي تعانيه الرواية، فضلا عن التلويل لها، فقد تخطى الوصف ((تلك المهمة الأساسية وهي تحليل الواقع الاجتماعي))<sup>(3)</sup>. وفي معرض مقارنته بين واقعية غ. غلاب، وبين واقعية نجيب محفوظ، ويلزك، يستبعد لحمداني حيد أن ترقى واقعية غلاب إلى واقعية الكاتبين الآخرين، لأن واقعيتهما ((تتميز بروح الانتقاد للواقع، فإنه يصعب إثبات مثل هذه الخاصية عندما يتعلق الأمر برواية (دنا الماضي) رغم ما يمكن أن نجد فيها من انتقاد للجيل الماضي وللسيطرة المباشرة

(1) لحمداني حيد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنوية تكوينية: 141

(2) م: ص: 143

(3) م: ص: 150

(4) م: ص: 151

(1) لحمداني حيد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنوية تكوينية: 153

(2) م: ص: 153

(3) م: ص: 156

الإستعمارية))<sup>(11)</sup>. ويحاول الباحث أن يجد تبريرا لهذا الصنيع حينما اعتبر انطواء الرواية على الماضي ماضيا  
إلا تفسيراً لإبراز دور الزمرة الصغيرة المناهضة للإستعمار في تحقيق الإستقلال. فهل أثر هذا الوصف على  
رؤية غلاب للواقع الاجتماعي؟

قبل الإجابة عن هذا السؤال، ينبغي أن نقف عند حقيقة الصراع وطبيعته في رواية (دنا الماضي)  
الذي تجسده الثانية السابقة، الأولى تمثل الجيل الماضي في شخصيات (الحاج محمد التهامي، وعبد الغني  
ومحمود)، والثانية تمثل الجيل الحاضر في (عبد الرحمان، وعبد العزيز). ومن هنا ندرك أن الصراع بين  
الزمرتين يمثل صراع جيلين، جيل يريد أن يبقى مشدودا إلى الماضي بكل ما فيه، وجيل يريد أن يتخلص من  
هذا الماضي، لأنه مصدر التخلف والإستغلال. ويستبعد الباحث لحدائني حيناً أن يكون الصراع طبقياً لأن  
(أسامة بالطبع ليس مادياً أو مصلحياً... وإنما أسامة الاختلاف في العقلية))<sup>(12)</sup>.

لنتل (بكسر اللام وتضعيف التاء) أعمق لحقيقة رؤية عبد الكريم غلاب، قام الباحث لحدائني  
حيناً بتحليل الواقع الاقتصادي والاجتماعي للشريجة ليعرف على الموقع الذي تشغله كل زمرة ضمن البناء  
الاقتصادي، ((لأن الذي يحدد المواقف لدى الناس ليس هو العمر ولكن الوضع المادي والمؤثرات  
الفكرية))<sup>(13)</sup>. وبما واضحاً من التحليل أن عوامل الصراع بين الزمرتين ليست مادية، بل صراعات داخلية  
خفية بين عقليتين متناقضتين، وقد أصرت الرواية - كما بين الباحث - على نفي الصراع الطبقي (المادي)  
فالجنوع المغربي ((لم يعرف هذا التمييز حيث أن فقراءه وأغنياءه في تلازم كبير دون أن يشعر الفقير بأن  
فقير، والغني بأنه غني))<sup>(14)</sup>.

بالرغم من أن الصراع الطبقي لم يحتل مكانة في الرواية (دنا الماضي)، إلا أن الفئة المستغلة (بفتح  
اللام) استطاعت أن تعبر عن وعيها القائم من خلال بعض الشخصيات التي كانت على علم ودراية  
بالطرق التي أجبرت الفلاح المغربي بالتخلي عن أرضه لفائدة الإقطاع نتيجة لتحالفات بينهم وبين  
الإستعمار، وهذا ما عبر عنه (قدور) أحد الخدام الذي أسلبت من أجداده أراضيهم، وحاول ((استرداد أرض  
من الحاج محمد التهامي))<sup>(15)</sup>. وقد وصل به الوعي إلى القول: ((... ولكنني لن أستدين، وسأسترد  
استردها حتى لا أبقى عبداً أباع في سوق النخاسة))<sup>(16)</sup>.

إن هذا الوعي الذي عبر عنه (قدور) لم يدم طويلاً، سرعان ما يزول، بل ينسأ. إن اختفاء هذا  
الوعي بهذه الصورة، يؤكد على خفوت الصراع الاجتماعي، وكان (قدور) رضي بواقعه وقدره، فلا داعي،  
بالنسبة إليه، إلى الثورة والتوتر، فالرضا بالواقع تصالح معه، وكأنني بالمبدع يقول: إن الوعي لا يبلغ مداه إذا  
صدر عن شخصية جاهلة، لذا بقي الوعي الواقع منحصر في فهم الواقع والرضا به دون أن نصحبه رؤية  
إشترائية، ((ومن هذه الناحية فالرواية تعبر عن التناقض الرئيسي فقط لتلك الفترة، وهذا ما يؤكد انعدام  
البعد في الرواية إلى مستقبل المجتمع البعيد لم يكن يتجده فقط بالتحرر، أم عدم التحرر من المستعمر، ولكنه  
كان مرهونا أيضاً بطبيعة الصراعات الداخلية في المجتمع المغربي))<sup>(17)</sup>.

كشف الباحث من خلال العلاقة التي استخلصها من تفكيك العناصر الحاملة لرؤية المبدع للعالم،  
إن النشاط الفكري أكثر قيمة وأهمية من النشاط النضالي، ((ولذلك فالنضال بالكلمة أكثر من النضال  
بالسلاح))<sup>(18)</sup>. وللتأكيد على هذه الرؤية، رأى الباحث أنها تتماثل مع ما كتبه غلاب: في كتابه (تاريخ  
الحركة الوطنية)<sup>(19)</sup>. إن تفسير هذه الرؤية يدل على أنه لا قيمة للمعارضة إذا لم يصاحبها تفكير أو تصور،  
وإن الكفاح بدون نظر لن يحقق أهدافه.

وتتماثل رؤية عبد الكريم غلاب، أيضاً، مع ما روجه المفكرون والسياسيون في المغرب، من أمثال  
عبد الرزاق الداوي وعلال الفاسي، وغيرهما ممن أكدوا على أن ((التمايز بين الطبقات أو الشرائح  
الاجتماعية لا يقوم على المبدأ المادي، وإنما يقوم على المبدأ الفكري))<sup>(20)</sup>. وحاول الباحث لحدائني حيناً،  
كما بين في المقدمة المنهجية، البحث عن الشريجة التي يقابل أيديولوجية المبدع وعن دورها في حركة الصراع،  
إنها الطبقة البرجوازية التي أرادت أن تحافظ على موقعها التاريخي وعلى مكانتها كفائدة للنضال، بعد أن  
لقدت دورها النضالي، ولذلك ((لم يعد أمامها سوى أن تبحث لنفسها عن سند رئيسي للحفاظ على البقاء  
في النضال الماضي))<sup>(21)</sup>.

إن هذه القراءة، على الرغم من أهميتها ووعي صاحبها بالمنهج البنوي التكويني، بوصفها مقاربة  
تصنف بالشمولية، انطلاقاً من مستوى الفهم وصولاً إلى مستوى التفسير، إلا أن الباحث، على المستوى  
الإجراء والممارسة، لم يستطيع أن يتجزأ الكثير عما هو مفترض أن يتجزأ، فقد نظرت إلى البنية الدالة نظرة لا  
تخلو من التقرير، سواء على مستوى النصوص أو العناصر المشكلة للبنية الدالة، فقد حرص في كل باب

(11) لحدائني حيناً، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنوية تكوينية: 158

(12) م. م. 159

(13) م. م. 160

(14) م. م. 160

(15) م. م. 161

(16) عبد الكريم غلاب، دنا الماضي، عن م. م. 161

(17) عبد الكريم غلاب، دنا الماضي، عن م. م. 163

(18) م. م. 164

(19) لحدائني حيناً، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنوية تكوينية: 164

(20) م. م. 165

(21) م. م. 165



على تناول النصوص الروائية بوصفها نصوصاً مستقلة عن بعضها البعض، بالرغم من اشتراكها في نظرية واحدة. فـرؤية الصالح مع الواقع كانت حاضرة في روايات الباب الأول، إلا أن عملية الفهم لم تتجاوز الطابع الشمولي للنصوص، حيث تغدو وكأنها متن واحد، مما يسر قراءتها واستثمارها، دون السقوط في التكرار والتناقض، ولهذا السبب كان اهتمامنا في هذه القراءة منصبا على نموذج واحد باعتباره نصاً روالياً واقعاً الاجتماعي الخاص به.

إن تحليل البنية الدالة وتفكيك عناصرها اتخذ نمطاً موحداً في كل الروايات التي اقترحها الباحث للدراسة، فمقارنته للبنية السطحية لرواية (دنا الماضي) لا تخرج على تحليل أهم شخصياتها، وتشكيلها في ثنائية، ثم البحث عن العلاقة التنافرية بين شخصيات الرواية، عن طريق التفكيك والتركيب للوصول إلى البنية العميقة (الرؤية). وما هو مؤكد أن مرحلة الفهم لم تحظ بقراءة وافية للعناصر الثلاثة الأساسية [الشخصيات - الزمن - المكان] في العمل الروائي الذي كان موضع قراءة وتحليل بوصفها عناصر متداخلة ومتفاعلة فيما بينها، فلا يمكن فصل عنصر الشخصية، عن عنصر المكان والزمن، فمن المفترض أن تكون الدراسة لهذه العناصر متوازنة ومتكافئة، باعتبار أن الرؤية تكون حاضرة في هذه العناصر الثابتة المكونة للبناء السردية. وكانت النتيجة أن ظهور الرؤية كان باهتا في هذه المكونات، ومن هنا عرفت الدراسة اختلالاً منهجياً، لأنها لم تراعى التوازن بين مرحلتين أساسيتين في المنهج التكويني حيث تفضي الواحدة منهما إلى الأخرى، (الفهم / التفسير).

ومن هذا المنطلق جاءت مرحلة التفسير أقرب إلى القراءة الأيديولوجية، منها إلى القراءة التكوينية، حيث غابت خطوة إجرائية تعد هامة في المنهج، وهي التماثل أو التناظر البنائي الذي يحقق بعد التكوين، كما أن القارئ ليس بإمكانه أن يميز بمتى تنتهي الدقة بين مرحلتين الفهم والتفسير. ومن هنا كان لحمداني حيد في هذه الدراسة، ناقداً اجتماعياً أكثر منه بنوياً تكوينياً، لأنه لم يجمع بين الفهم والتفسير، أي بين مكونات البنية السطحية، باعتبارها الحاملة لرؤية خفية لرؤية متوارية خلف البنية، وبني الدراسة الاجتماعية باعتبارها الأداة المفسرة للمنشأ التكويني للبنية السطحية. وقد لاحظ الباحث محمد خرماش هذه الخلطة بين الفهم والتفسير عند ك. حيد، واعتبرها عودة مارقة إلى المنهج الجدلي، وفي هذا الصدد يقول: ((وهو نلّس فهم البعد التكويني عنده، وعودته بالمتطور الاجتماعي للأدب إلى جدلية البنية الفوقية والبنية التحتية، وإلى مفهوم الانعكاس كذلك))<sup>(1)</sup>.

وهناك مسألة أخرى كانت شبه متعمدة أو غائبة في هذه المقاربة، وهي المسألة المتصلة بمبدأ التماثل بوصفه الأداة الإجرائية الأساسية التي تحقق البعد التكويني، فالبنية المتماثلة للإبداع لم تحظ بالقراءة الواسعة،

ولذا بقيت طبيعة الرؤية غير واضحة، فالتناظر يلعب دوراً أساسياً في تفسير الرؤية والكشف عن طبيعتها، وإعطاء استقلالية للعمل الإبداعي، وقد أدرك الباحث نفسه هذه الخلطة المنهجية بين الفهم والتفسير، فكان أن ظهر في ثوب الناقد الجدلي أكثر من ظهوره في صورة الناقد التكويني، الأمر الذي أدى به إلى القول: ((ولا شك أن تقديم صورة للواقع الاجتماعي وفقاً لهذا التصور الجدلي بالذات، لا تجعل دراستنا بحاجة من تأويل أيديولوجي معين، خصوصاً وأن منطلقها يترتب بحته وإصدار بعض الأحكام عن إيجابية أو سلبية الرواية، غير أننا نعتقد بشكل واضح أنه ليس في إمكان دراسة نقدية ما - ... - أن تكون خالية من موقف أيديولوجي))<sup>(2)</sup>. وهذا ما أدى بالباحث إلى التركيز على مسألة الوعي والأيديولوجيا والصراع.

### ثالثاً: الرؤية الاجتماعية للحرب

إذا كانت الجزئية السابقة قد ألقت الضوء على رؤية الرواية المغربية للواقع الاجتماعي من خلال الموقفين المتناقضين وهما رؤية المصالحة مع الواقع ورؤية الانتقاد للواقع. فإن هذه الجزئية ستهتم هي الأخرى بتناول رؤية أخرى لها صلة بواقع اجتماعي مؤلم، جسدت الرواية اللبنانية التي صورت الحرب الطائفية (1975 - 1990)، والتي أفرزت من خلال رؤيتين متعارضتين، الرؤية الاجتماعية إلى الحرب الطائفية، والرؤية الذاتية التي جسدت الانقسام الطائفي وتأثيره على المجتمع اللبناني. وقد استوحيت عنوان هذه الجزئية الرؤية السوسولوجية للحرب من الدراسة نفسها<sup>(3)</sup>. وقد أسفر هذا التعارض بين رؤى الروائيين إلى الحرب، الذي يرجع في أصله إلى اختلافات في البنى الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للمجتمع اللبناني، وهي اختلافات مرتبطة بتفاوت أساليب بناء الروايات نفسها.

وانسجاماً مع الخطة المنهجية التي سرنا عليها لمتابعة الرؤية للعالم التي أفرزتها الدراسات النقدية العربية، منقوم بعزل الرؤية المستهدفة، أولاً، لنكتشف فيما بعد عن مظهراتها الجزئية. وتعد هذه الخطوة الإجرائية مرحلة أساسية في التحليل، لأن عملية الرؤية الاجتماعية للحرب مستعنتاً، لا محالة، من فهم وتفسير المكون الباني لرؤية الرواية اللبنانية للحرب الطائفية.

يؤمن الباحث رفيق رضا صيداوي بأن رؤية المبدع للحياة والإنسان عامل أساسي في اختيار موضوع العمل الأدبي وتشكيل أدوات تعبيره. ولتحديد العلاقة بين رؤية الروائي اللبناني للحرب وبين مضمون عمله الأدبي وشكله، أو لنقل لتحديد العلاقة بين الفعل (المكون الباني) ورد الفعل المتمثل في البنية السطحية الحاملة للبنية العميقة الدالة، قام رفيق رضا صيداوي بالتقيب عن المرجعية الاجتماعية

(1) حمداني حيد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنوية تكوينية: 16  
(2) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية 1975 - 1995: 64

(1) محمد خرماش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد التاسع، العدد 3 / 4، فبراير 1991: 129



والاقتصادية والثقافية، بوصفها المرجعية التي تشكل المكون الباني لروايات الحرب اللبنانية الطائفية من جهة، والتي مكنت الروائيين من صياغة عناصر رؤاهم للعالم.

تحتل المرجعية الاجتماعية - الثقافية لروايات ما قبل الحرب الطائفية، في ثلاثة عناصر تحتل المرجعية الاجتماعية - الثقافية لروايات ما قبل الحرب الطائفية، في ثلاثة عناصر رئيسية هي: البنية الاقتصادية - الاجتماعية، وأزمة المثقفين اللبنانيين في تحديد هويتهم، وتداخل الموروث الاجتماعي الثقافي مع النصوص التي تناولت اختلالات البنية الاقتصادية - الاجتماعية والتي تناولت العادات والتقاليد بصفتها من عناصر هذا الموروث المخلة لهذه البنية<sup>(1)</sup>.

جسدت النصوص الروائية التي وصفت الحرب الطائفية اللبنانية بروز مسألتي اتصال برؤية الرواية إلى الحرب. أولى مسألة تتعلق بوجود اختلافات في رؤية الروايات إلى الحرب الطائفية، فظهرت في تفاوت أساليب بناء النظام السرد لهذه الروايات. أما المسألة الثانية فهي اتصال بوجود رؤى متعددة، تحيل على ((انقطاع تاريخي ثقافي مبني في نظرة الروائيين اللبنانيين إلى العالم))<sup>(2)</sup>. ويمكن حصر الرؤية إلى الحرب في اتجاهين في بناء الرواية، اتجاه ذو رؤية اجتماعية للحرب اللبنانية، واتجاه ذو رؤية ذاتية يرى الوجود عبثاً.

برز الاتجاه ذي الرؤية الاجتماعية بانفتاحه على التاريخ وبطبيعة الفضاءات الزمانية والمكانية الواسعة، وبطبيعة الشخصيات الموزعة على أربعة نماذج البطل الإيجابي، الإشكالي، الإيجابي الإشكالي، والإشكالي السلبي<sup>(3)</sup>. وتتميز رؤية هذا الاتجاه بصلاية الذاكرة الجماعية للبطل، حيث يشكل التاريخ عموداً فقرياً<sup>(4)</sup>، وقد كشفت الرؤية الاجتماعية أن تفسير الحرب لا يتطرق من الزمن الحاضر، بل لابد من الرجوع إلى التاريخ الذي يحتوي على جذور المشكلة الاجتماعية وتفسيرها. فالحرب واقعة اجتماعية تستدعي واقعة تاريخية، واقعة تتقاطع فيها مجموعة من العوامل الداخلية والخارجية الموضوعية والذاتية<sup>(5)</sup>. فتشكل الرؤية الاجتماعية إلى الحرب يقتضي الرجوع إلى التاريخ اللبناني، إلى البنية الاجتماعية القائمة على العصبية القبلية والطائفية التي جرى استنهاضها في الحرب الأهلية<sup>(6)</sup>.

ومن العوامل المساعدة على فهم المكون الباني للرؤية الاجتماعية إلى الحرب، الإطالة، أيضاً، على البنية الاجتماعية التي تنهض هي الأخرى على التفاوت الاجتماعي الذي يتقاطع مع البنية الاجتماعية

القائمة، كما أشرنا، ومع البنية الطائفية للمجتمع اللبناني التي حملت جذور العنف والحقد على الآخر. وإن فهم الرؤية الاجتماعية إلى الحرب يقتضي تمثل علاقات المثقفين بالسلطات والمؤسسات الثقافية والسياسية والإعلامية.

أما الاتجاه الثاني فيمثل الرؤية الذاتية التي جسدت الانقسام الطائفي وتأثيره على المجتمع اللبناني، ونسبة لذلك فقد الإنسان في ظل الحرب الرغبة في الحلم والتجديد، بل أضحي كل شيء في هذا العالم عبثاً، وهكذا ظهرت الرؤية الذاتية الاجتماعية التي تظهرت عند المثقفين.

ولاشك أن رؤية الرواية إلى الحرب استبعتها طرق جديدة في أساليب السرد الروائي، والتي كشفت عن جذور الأزمة اللبنانية انطلاقاً من الواقع التاريخي والاجتماعي. فتفسير الحرب يستبعض تفسير التاريخ، لأن الحرب بوصفها لحظة تاريخية مرتبطة بسلسلة من الملاحظات في هذا الزمن الممتد في الماضي البعيد، في حين تجد الرؤية الذاتية يغلب عليها الجانب النفسي - الذاتي الذي ظهر عند فئة المثقفين التي عزلت نفسها عن هذا الوجود التي لم تر فيه إلا العبث.

وقد بين الباحث أن التعارض بين الرؤيتين الاجتماعية والذاتية، بشكل تقليدي في الكتابة الروائية اللبنانية، وإن كانت الرؤية الذاتية لا تخلو من دلالات اجتماعية، ولاحظ رفيق رضا صيداوي أن رؤية الروائي اللبناني، عادة، لا تخضع لرؤية الجيل أو للمراحل التاريخية التي قطعتها الحرب، وإنما لرؤية الروائي نفسه للعالم. تلك الرؤية المعبرة عن أسلوب حياة<sup>(1)</sup>، ففارق السن لا يحول أمام تقارب الرواية<sup>(2)</sup>.

جدول رقم 1<sup>(3)</sup>

الروائيون	تاريخ الولادة
يوسف حبشي الأثغر	1930
إملي نصر الله	1931
لبنى عيران	1934
إلياس الديري	1937
غادة السمان	1942
حنان الشيخ	1945
هدى بركات	1952

(1) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية 1975-1995:344

(2) م. ص: 344

(3) م. ص: 345

(1) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 64

(2) م. ص: 341

(3) م. ص: 341

(4) م. ص: 341

(5) م. ص: 342

(6) م. ص: 342



كشفت المقاربة التي تبناها رفيق رضا صيداوي أن الرواية اللبنانية، لم تعكس رؤية الروائيين الأكبر إلى الحرب، بقدر ما عبرت عن رؤية وصفية أو اجتماعية، فلم تحمل النصوص خصائص المراحل التي كبرت فيها إلا باستثناءات قليلة<sup>(1)</sup>. إن هذا الانشطار في رؤى الروائيين يجتذله الباحث في مفهومين، يتم الأول من محاولة الفهم للحرب من قبل فئة من الكتاب الروائيين، أما الثاني فإنه يدل عن إعراض فئة أخرى عن فهم الحرب الطائفية، ومن هذين المدلولين الذين يعكسان موقفين ثقافيين متعارضين تجسد الرؤية إلى الحرب المنشطة إلى رؤية اجتماعية وأخرى ذاتية، هذا ((المنحى الذاتي الذي امتدت جذوره إلى مرحلة ما قبل الحرب، لم يمنع روايات تلك المرحلة، عللا الرغم من ثغوبة بعضها أحيانا، من الإفصاح عن قيمة معرفية تتعلق بالمجتمع اللبناني والعالم))<sup>(2)</sup>.

أما الرؤية الذاتية التي عبرت عن الإعراض ورفض فهم أسباب الحرب، فإنها تشير إلى الفئة المحبطة البائسة، التي انتعشت بعيشة الوجود العالم. و((رأت في قتل التجارب القومية والليبرالية والماركسية وسقوطها على مذبح الطائفية في لبنان دليلا على ضبابية هذه الاتجاهات وتأكيدا على أوهام المثقفين المنصب على حلم التغيير))<sup>(3)</sup>.

تأكدت الرؤية السوسولوجية للحرب في الرواية اللبنانية عند عودة هذه الأخيرة إلى البنية الاجتماعية اللبنانية للكشف عن العصبية القبلية والنعرات الطائفية التي كانت وراء الحرب الأهلية، إلا ((أن هذه العودات لم تسوغ القول باجتماعية النظرة إلى الحرب، إلا بعد ملاحظة تقاطع هذه النظرة مع البناءات الرصينة للأزمة والأمكنة والشخصيات الروائية التي ساندت بعضها بعضا في توليد نظرة اجتماعية إلى الحرب))<sup>(4)</sup>.

كيف تظهت الرؤية السوسولوجية للحرب في الروايات التي اتخذها رفيق رضا صيداوي مقارنته؟ وما هي العلاقة التي رصدتها الباحثة بين أساليب بناء الروايات والنظرة الروائية إلى الحرب؟ ماهي الدلالة الاجتماعية التي توصل إليها الباحث من خلال هذه النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية الطائفية؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة، تقودنا إلى تفحص القراءة النقدية التي أنجزها ر. صيداوي للرواية اللبنانية التي واكبت واقع الحرب الطائفية اللبنانية، والتي تميزت بهذه النظرة السوسولوجية للحرب اللبنانية،

حيث سائف عند نموذج روايتي يمثل هذه الرؤية السوسولوجية للحرب وهو (كوايس بيروت للكاتبة الروائية غادة السمان)<sup>(1)</sup>.

يتحدد هدفنا في تتبع المسار المنهجي الذي قاد الباحث إلى اخراج الرؤية السوسولوجية، في جرياتها، من خلال أساليب بناء الأزمنة والأمكنة والشخصيات. فما هي مظاهر هذه الرؤية؟

دل عنصر الزمن في رواية كوايس بيروت على رؤية سوسولوجية للحرب، رؤية صورت واقع الحرب الطائفية في لبنان من جهة، وأدانتها من جهة أخرى، و((لم تقدم لنا الكاتبة عنوانا محايدا يوميات بيروت بل عنوانا مأزوما كوايس بيروت لأن الإنسان في الحرب لا يعيش حياة عادية يستطع فيها أن يكتب يومياته، بل يعيش كوايس الرعب، التي لم تكن كوايس فردية فقط، بل امتزجت بكوايس الوطن لحظة إثر لحظة))<sup>(2)</sup>. ورغم هذه الرؤية الكابوسية، فإن غادة السمان حاولت استشراف قيم جديدة تنادي بها الكاتبة، وهي رؤية متفائلة. فكيف تجسدت هذه الرؤية على مستوى بنية الزمن؟

كشف الباحث رفيق رضا صيداوي في مقارنته عن التقنيات التي استعملتها الروائية غادة السمان لمثل عنصر الزمن حاملا للرؤية السوسولوجية، من ذلك توظيف الإيقاع الذي تمثل في تكرار كثير من الجمل، وكان أحد المظاهر الأسلوبية التي رصدت واقع بيروت من خلال الحرب،.. واقع يوحي باشتداد المخار، وأشار الباحث إلى العديد من الكوايس في الصفحات التالية: (92، 134، 136، 302، 309، 315، 390..)

ومن التقنيات التي وظفتها الكاتبة الروائية، والتي أبان عنها الباحث رفيق رضا صيداوي تنوع حركة السرد، فسارى بذلك زمن القص مع زمن الوقائع، هذا التساوي يوحي بالتطابق، كما وظفت الكاتبة أيضا تقنية الإلصاق وكولاج<sup>(3)</sup> (لا لإضفاء شحنة كابوسية على زمن الرواية وحسب، وإنما للقول إن هذا الزمن الكابوسي الذي هو زمن حرب، لم يكن أكثر غرائبية أو لا معقولة من زمن السلم)<sup>(4)</sup>. فلا فرق بين زمن الحرب، وزمن ما قبل الحرب، فكلاهما زمن واحد، ومن هنا كان التداخل بين الزمنين (الماضي والحاضر)، كتداخل المعقول واللامعقول. و((بدا اللامعقول في زمن السلم من خلال حدة التفاوت الطبقي، وحدة الجوع والسكوت عنه، كما بدا زمن الحرب حين راح البؤساء يعض كل منهم صاحبه، بدلا من أن يهجموا جميعا عليه))<sup>(4)</sup>.

(1) صدرت الرواية لأول مرة، سنة 1976، واعتمد الباحث على الطبعة السابعة، التي صدرت في 1994، عن منشورات غادة السمان.

(2) ماجدة حود، غادة السمان وجاليات العنوان، مجلة علامات، م 14 ج 54، شوال 1425 هـ/ ديسمبر 2004: 317

(3) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية 1975-1995، 104-105

(4) م.س: 104-105

(1) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية 1975-1995: 346

(2) م.س: 346

(3) م.س: 347

(4) م.س: 342



لقد عمدت كاتبة الرواية إلى تكسير الزمن في هذه الرواية، مما يبين انفتاحها على الذاكرة التاريخية، وانتهت الرواية بانفتاحها على زمن جديد يومي. بانتهاء زمن الكوايس والتطلع إلى زمن يتطلع إلى قيم جديدة، مما ينتج عن ذلك غياب حدود فاصلة بين الواقع والخيال، وهذا ما عبر عنه السرد الخطي في الرواية، حيث جاءت المشاهد ((متناظرة مع زمن الحرب أو مكتملة له بصفته الزمن الحقيقي القادر على بعث التأمل وإطلاقه))<sup>(1)</sup>.

إن بناء الزمن في رواية كوايس بيروت، لم يكن حيادياً عن رؤية الكاتبة لغادة السمان إلى العالم، بل إنه كان أحد العناصر الأساسية الكاشفة عن هذه الرؤية التي كانت قابضة وراءه. وتنوعت مضامين الرواية، التي استتبعها تنوع في حركة السرد، مما أدى بالكاتبة إلى تنوع تقنيات إنتاج الزمن، التي تجسدت في الإيحاء الذي تولد عن التكرار والكولاج Collage، والتداخل بين الماضي والحاضر، لأن الزمن زمن الكوايس والاضطراب، والإزعاج، والقلق، والضجر من هذه الحرب المدمرة للنفوس بسبب ما ألحق بها من خراب. ((ولكن بيروت لم تكن قبل الحرب جميلة بقدر ما كان الناس يتوهمون. كان قناعها جميلاً، وقد احترقت الحرب قناعها فبدت أمراضها الآن للعيان))<sup>(2)</sup>.

وإذا كان عنصر الزمن قد لعب دوراً أساسياً لمسك رؤية المبدعة لغادة السمان، فهل لمحت في القبض على الرؤية ذاتها في توظيفها لعنصر المكان؟

عرفت الرواية الجديدة تطوراً مميزاً نجم عنه تطور وتغير (بتضيق الياء) في العناصر الأساسية للبناء الروائي، ومنه المكان الذي لم يعد مجرد ديكور شكلي لا قيمة له في مضمون الرواية وصياغة رؤية العالم لمبدعها، بل لمجدد قدها ((اكتسب... مختلف الصفات الدلالية المشيرة إلى الوضع الاجتماعي والمهني والطبقي والانساني للشخصية الروائية ولحيطتها العام وطفح المكان في الرواية الواقعية كذلك، بالأشياء، وبأوصافها ورموزها، بغية الإيهام بواقعية عالم الرواية تناغمًا مع مفهوم الواقعية المحدد بكونه التمثيل الأمثل للواقع))<sup>(3)</sup>.

وهكذا أضحي للمكان مفهوم جديد استوحى من الدراسات النظرية التي أخرجت المكان عن مفهومه التقليدي، إلى مفهوم جديد ((يؤكد وظيفته الخلافة، كان قيعاً مضى يهدف إلى أن يجعل القارئ يرى الأشياء، أما الآن فيبدو أنه يحطم الأشياء))<sup>(4)</sup>.

وأكد رفيق رضا صيداوي على النظرة الجدلية الجديدة التي عرفتها الرواية، والتي يبتدئ على تغيير الزمن والمكان وخروجهما عن النظام السرد التقليدي. وصار المكان - ومثله الزمن - أحد العناصر الهامة والضرورية ((للإسكاف برؤية الكاتب، نظر العلاقة الجديدة بين المكان والرؤية))<sup>(1)</sup>. وبين الباحث حسن بحراوي أن ((الرؤية هي التي مستوفنا نحو المكان وتملكه من حيث هو صورة تنعكس في ذهن الراوي ويذكرها وعيه قبل أن يعرضها علينا في خطابه))<sup>(2)</sup>. فمن هنا تلج الموضوع بالسؤال التالي: كيف استطاع الباحث رفيق صيداوي أن يقيم العلاقة بين رؤية لغادة السمان وعنصر المكان في (كوايس بيروت)؟

لمقاربة الرؤية السوسولوجية للحرب من خلال المكان وصفه أحد العناصر الثابتة في الرواية (كوايس بيروت)، قام الباحث بالخطوات التالية: تحديد الخصائص العامة للنموذج المدروس، ثم تحليل بنية المكان، واستخلاص الدلالات السوسولوجية، وأخيراً مقارنتها.

إذا كانت رواية كوايس بيروت تستند إلى بناء زمني دال على انفتاح النصوص على الذاكرة التاريخية، وعلى تكسير الزمن الروائي، واستعاضة ذلك برحابة النص، فإن الرواية نفسها تندرج أيضاً ضمن ((فضاء روائي رحب غير مرتبط بالضرورة بمدى المكان أو الأمكنة الرئيسية وحجمها))<sup>(3)</sup>، فضلاً عن امتعانتها بتقنيات أخرى تقنيات وأساليب مختلفة من شأنها توسيع الفضاء الروائي.. ومقابلة المكان الروائي الأساسي بإمكانه مستحضرة عبر الذاكرة أو التخيل للتعويض عن الضيق المكاني))<sup>(4)</sup>. وترى الباحثة فاجدة حمود أن ورود (كوايس) بصيغة الجمع وإضافة المكان إليها ومع دلالة العنوان، وأوحى بوجود ما يستدعي الكوايس في مدينة بيروت<sup>(5)</sup>.

إن استفادة المبدعين من الدراسات والأبحاث النقدية الغربية والعربية عن الرواية الحديثة، تبدو أكيدة، وتظهر نتائج هذه الدراسات على مستوى الإبداعات نفسها، إذ أضحت مجالاً خصياً لتجريب استعمال المفاهيم والأدوات الإجرائية. فاللعب على ثنائية الداخل والخارج، من أهم ما اكتسبه الرواية الحديثة، حيث أعطت للمكان ((مدلولاً غالياً لمنه الاصطلاحي، يغدو البيت، مثلاً، رديفاً للوطن وذاكرته، خاصة عند تناظره مع خارج مهدد، كالحرب أو الهجرة والاعتراق))<sup>(6)</sup>.

(1) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 174

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: 101

(3) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 176

(4) م. م. 176

(5) فاجدة حمود، غادة السمان وجماليات العنوان، مجلة علامات، م 14 ج 54، شوال 1425 هـ/ ديسمبر 2004: 318

(6) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 176

(1) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 105

(2) غادة السمان، كوايس بيروت: 281، عن. م. م. 104

(3) م. م. 171

(4) روبرت جريه آلان، نحو رواية جديدة، تر. مصطفى إبراهيم ولويس عوض، 29







وفي دراسة شخصية التخيل تبني رفيق رضا صيداوي ما جاء به فليب هامون Philippe Hamon في كتابه 'Le personnel du roman'، من وسائل إجرائية تلخصها مع الباحث كما يلي:

- إن موقع الشخصية ودورها في السرد، هو الذي يجعلها إما شخصية رئيسية، وإما شخصية ثانوية.
- أما طبيعة هذه الشخصية التي تكون إما ساكنة statique وإما دينامية أو نامية تخضع لتحولات... وإما مسطحة. دون أن يمنع ذلك من لعب دور حاسم في النص<sup>(1)</sup>.
- أما الوظائف التي يمكن أن تلعبها الشخصية في الرواية، فيشتمل أن تكون وظائف مختلفة، وبخصوص التمييز بين البطل والشخصيات الثانوية، يرى الباحث أن احتمال التمييز يكون ((قائما على نوع من التعاطف مع هذه الشخصية أو تلك، أو يكون لهذا النموذج من الشخصية امتيازاً ما من قبل الكاتب، ما يجعل تمييز القارئ في هذه الأحوال عائداً إلى تقييم اجتماعي ثقافي وليس إلى خصوصية النص))<sup>(2)</sup>.

وبخصوص الشخصية الروائية في الروايات اللبنانية التي صوتت للحرب الطائفية اللبنانية، لاحظ الباحث تعددها، عاكسة في ذلك ((رفضاً عجزاً ومعزولاً للحرب وسلطانها))<sup>(3)</sup>. وقد حجبت هذه الشخصيات الروائية مواقف أيديولوجية متباينة، تعكس مواقف المثقفين أنفسهم إزاء هذه الحرب. وجدت الرؤية اللبنانية نماذج بانية للأبطال، منهم ((البطل الإيجابي - الإشكالي - الإيجابي))، الذي ظهر في رواية كوايس بيروت. فهل جسدت هذه الشخصية الرؤية السوسولوجية لواقع الحرب اللبنانية، كما هو الشأن في بنية الزمن والمكان؟

إن عنوان هذه الجزئية (البطل الإيجابي - الإشكالي - الإيجابي)، يكشف لأول وهلة أن الشخصية خضعت لتغيرات وتأثيرات قوية حولتها من بطل إيجابي، إلى إشكالي، ثم العودة من جديد إلى الحالة الإيجابية. ويبين الباحث أن بطل الرواية وهي الكاتبة / الرواية، بطله إيجابية، لأنها تدافع عن مبادئ وقيم تؤمن بها، ومن صفاتها أيضاً أنها امرأة مسالمة، لا تحب الحرب، بل تعشق وطنها، دون أن تخفي انتماءها الأيديولوجي، في يسارية قومية، ((فهي ليست على الحياد وتؤيد اليسار الممثل للقيم التي تحملها وللوقوف العروبي المتعاطف مع الشعب الفلسطيني المعادي لإسرائيل))<sup>(4)</sup>. وهذه الصفات كلها تؤهلها لأن تكون بطله إيجابية، وهذا ما يجعله متفائلة، وقد أكدنا على ذلك في تحليل العنصرين السابقين: الزمن والمكان.

لكن دوام الحال من المحال، فما هي الحرب الطائفية الفتاكة فتعمل فعلها في التأثير على النفوس نظراً لما تحمله من ضغوطات تدفع إلى المواجهة والقتل والسطو على الأوضاع الراهنة، فيشعر الإنسان بالخوف والتأنيب والقلق، ((إلا أن الحرب بكل العنف الذي حملته والذي حول حياة الرواية إلى كابوس، انتهت في تحويل الأخيرة إلى شخصية إشكالية عاجزة عن تحقيق أحلامها وعن وضع حد للعنف))<sup>(1)</sup>. ومن هنا يحدث الإنهزام للشخصية، فتتحول من شخصية إيجابية، إلى شخصية إلى شخصية إشكالية، فانتصر السلي على الإيجابي، وهذا هو التحول الأول، الذي نجد له مبرراً وتفسيراً على الصعيد السوسولوجي. الإشكالية البطل من إشكالية الجماعة التي تنتمي إليها، هذه الإشكالية التي نشأت عن تعارض وتصادم طروحات الكاتبة / الرواية (الجماعة) بطموحات ورغبات لم تتمكن من تحقيقها في ظل هذه الحرب العنيفة. نتيجة لذلك لم تعد البطل / الرواية تؤمن بشيء، لا بالعلم ولا بالثقافة ولا بالفن لسبب بسيط، فلا شيء استطاع التغلب على العنف ((لتذهب إلى الجحيم كل الساعات التي قضيناها في الجامعات والمختبرات لتعلم))<sup>(2)</sup>. وهناك عوامل ذاتية رصدتها الباحثة في هذه الرواية، والتي ترسم القلق النفسي الذي آلت إليه نفس المثقف اللبناني نتيجة الشعور بالإحباط، إحباط دفع النفس إلى تأنيب نفسها: ((تعلقت عيوني بالرف الذي يضم كتي التي ألفتها وعشرات من الكتب التي ترجمتها على طول عشرة أعوام من العمل في دار النشر الثورية ووجدتني أعمس وأنا أيضاً قد شاركت في صنع هذه الحرب. صحيح أنني لم أحمل سلاحاً قط [...] مثل كل الفنانين أنا متناقضة أريد الثورة ولا أريد الدم أريد الطوفان ولا أريد الغرق))<sup>(3)</sup>. إن الكاتبة / الرواية تريد الطوفان لكنها لا تريد أن تغرق فيه، إن كل ذلك يوحى بانتصار الشخصية الإشكالية على الشخصية الإيجابية، دون أن نشأ رؤية الكاتبة / الرواية إلى الحرب اللبنانية. إن هذا الصمود في وجه هذا الواقع المرير، واقع التأنيب والعجز والخوف والتهميش، أدى إلى انتصار الإيجابي على الإشكالي من جديد. واستحضرت الباحثة من الرواية (كوايس بيروت)، شخصيات أخرى لها صلة برؤية الكاتبة، هي: ((العم فؤاد، وابنه أمين وشقيق الكاتبة)، وهي شخصيات تمثل وعياً قاصداً، ورؤية سوسولوجية للواقع اللبناني الذي أفرزته الحرب الطائفية. فالعم فؤاد وابنه أمين يمثلان الزمرة الأرستقراطية المتعفة، الغارقة في الماديات، والتي نهضت على جمع الثروة الكبيرة، ومرجعيتها في ذلك النظرية الميكانيكية، شخصيات لا تبش واقعها وظروفها المؤلمة، ظروف الحرب، والألم والقلق.. وكأنه لا واقع لها، فهذا أمين ((يشهد كل ما له صلة بماضي العائلة الأرستقراطية (من ممتلكات مادية وعادات وتقاليد)، ويعيش فراغاً شبهته الرواية

(1) راجع، م. م. 246

(2) م. م. 24

(3) م. م. 363

(4) راجع، م. م. 275

(1) وفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 276

(2) هادة السمان، كوايس بيروت: 11، نقل عن، م. م. 276

(3) م. م. 41، نقل عن، م. م. 276



يقراغ "فناء شرقية عاطلة عن التفكير" (1) أما شقيق الكاتبة / الراوية، فقد ((بدأ... شخصية مسألة تهلل العنف... فقادته حياته إلى التفكير بالمجرة بصفتها الخلاص الوحيد، وذلك بعكس شقيقته المسألة لكل النابذة للحياة)) (2).

إن استحضار الكاتبة / الراوية للشخصيات السابقة، إنما هو تأكيد على مسألة أساسية في هذا البحث، تتعلق بربط هذه الشخصيات بأشكال الوعي. فصورة كل شخصية تختزل وعيها القائم المرسوم بالسلبية واللامبالاة وخاصة العم قواذ. وابنه أمين وشقيق الراوية، إنهم أشخاص - في هذه الرواية - بلا عنوان، إن لم أقل بلا رؤية، فلا يظهر لديهم أي نوع من الوعي الذي يرشح أن يكون رؤية إلى هذه الحرب وتنفرد شخصية الراوية بوعيها القائم الذي كشف عن معرفتها وموقفها من الحرب الطائفية، وعن مبادئها التي آمنت بها ودافعت عنها بلا هوادة.

إن وعي الكاتبة هو عنصر من الواقع الاجتماعي، إنه وعي تبلور في زمرة الكاتبة التي انتمت إليها أيديولوجيا، إنها تعبر عن موقف جماعتها عن الحب، من خلال موقفها الذاتي، تعبير عن الاتجاه اليساري الذي تؤيده دون أن تضمروه. وقد مكنتها هذا الوعي وهذا الانتماء من أن تجسد رؤيتها للحرب بصفتها حربا طبقية، ومن خلال صمودها وتغلبها على المصاعب التي واجهتها، وكانت سببا في تحولها من شخصية إشكالية إلى شخصية إيجابية. ويفسر الباحث رفيق رضا صيداوي تحول البطلة إلى الموقع الإشكالي، ما هنا إلا إخراج فني للتعبير عن الرؤية، وفي هذا الصدد يقول: ((على الرغم من كل المصاعب التي واجهتها وحولتها مرحليا إلى شخصية إشكالية فبدت تحولات الراوية مجرد وسيلة فنية غايتها تجسيد رؤية النص للحرب بصفتها حربا طبقية)) (3).

ويعتق الباحث تحليله للرؤية السوسولوجية للحرب الطائفية التي لا يراها إلا حرب مصالح ويؤيد هذا التوجه المتشكك التالي من الرواية الذي رأى في الحرب الطائفية اللبنانية على أنها حرب مصالح بين المتناحرين، ((لماذا لا يعترفون بأن الشجار ليس على امتلاك قصر من سحاب في السماء، وإنما على امتلاك ناطحة سحاب في الأرض تعلو حتى السماء.)) (4).

وعلى العموم، فإن هذه القراءة جسدت رؤية سوسولوجية للحرب، رؤية لا تترى في الحرب إلا أنها حرب طائفية قائمة على المصالح الشخصية، وقد مكنت هذه الرؤية الكاتبة من أن تفك الحصار الذي

كان مفروضا عليها، وهذا يرمز لانتصار القيم والمبادئ، قيم قائمة على الإيمان ((بدور الثقافة في التغيير... و ليس عن طريق العنف)) (1).

ترصد الرؤية السوسولوجية للحرب نظرة الكاتبة للمثقف، مثقف ما يزال دوره فاعلا على الساحة الفكرية والاجتماعية، وإن هذه الرؤية لدور المثقف الذي لم يمت، تعكس ضمنيا اتجاهها فلسفيا يرى دور المثقف، وموت التاريخ، إنه انجاء ما بعد الحداثة، يعبر عن أيديولوجية ليبرالية. ومن هنا نفهم أن الحرب الطائفية اللبنانية أطرتها مرجعيات أيديولوجيات وفكرية تماثلت مع الإبداع الروائي لهذه الفترة، والذي جسد بدوره هذا الانقسام الثقافي، الذي كرس بدوره الانقسام السياسي والطائفي. وعلى هذا الأساس تمثل الرؤية السوسولوجية للحرب اللبنانية.

ويمكن القول إن الباحث قد وفق في رصد الرؤية الاجتماعية للحرب اللبنانية الطائفية والتي قُبلت مع بناء الرواية لبنية الزمن والمكان والشخصية، الذي حمل هذه الرؤية، التي صورتها الرواية اللبنانية، والتي رافقت أحداث الحرب الطائفية. غير أن رواية الحرب وإن كانت قد رفضت العنف وتصدت له، إلا أنها كومت الانتقام بين الطوائف، وهذا ما يؤثقه الباحث في قوله التالي: ((لكن عكست النصوص المروسة النزعة الإنسانية العامة المتمثلة برفض الحرب والعنف والتوق إلى السلم من جهة، وعلمانية الروائيين من جهة ثانية، المتمثلة برفض التقاتل الطائفي بوصفه غمطا من الأنماط السلوكية المحلية على البنى العشائرية العvisية المتحكمة في اجتماع اللبنانيين، ولئن أشار كل ذلك إلى توحيد الروائيين المشير إلى الدور الفاعل للرواية في التصدي للحرب، فإن توزع رؤى الروائيين بين رؤية اجتماعية للحرب متناظرة مع اتجاه ثنائي استمر في الإيمان بدور المثقف، وأخرى وصفية متناظرة مع اتجاه ثقافي ما عاد يؤمن بهذا الدور وخضع للأنماط والبأس)) (2).

### بناء الرؤية الاجتماعية وبنية التماسك

نصل إلى المبحث الرابع الذي رصدنا فيه الرؤية الاجتماعية وبنية التماسك، في إطار البحث العام عن الرؤية السوسولوجية للواقع، في ضوء المقاربة التكوينية. وكان لا بد من توضيح مفهوم بنية التماسك، لتحليل الدلالة التي يشير إليها، لتمثل الرؤية الاجتماعية لهذه البنية.

بنية التماسك مصطلح أطلقه الباحث العراقي سلمان كاصد على قصص الكاتب العراقي مهدي عيسى الصفور التي كتبت في مرحلة الخمسينيات من القرن الماضي، ابتداء من 1950 إلى 1958، لكونها

(1) غادة السمان، كوايس بيروت: 11، نقلا عن، م. م. س: 277

(2) م. م. س: 277

(3) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 278

(4) غادة السمان، كوايس بيروت: 107، نقلا عن، م. م. س: 278

غادة السمان، كوايس بيروت: 278

رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 278



أنتجت ((أدبا متماسكا يتطابق وبناء المجتمع الشامل الذي جسد تماسكه الفعلي في تحقيق ثورة (1958))<sup>(1)</sup> وقد استوحى الباحث هذا المفهوم من الدراسات والأبحاث النقدية للبنىوية التكوينية ((بوصفها منهجا يستند إلى رؤية القاص للعالم على وفق فكرة أساسية مؤداهما أن الأبنية المتماسكة في الأعمال الأدبية المأثرة تعد تعبيرا عن رؤية معينة للعالم))<sup>(2)</sup>. والواقع أن مفهوم التماسك فرضته القصص الصغرى التي كتبت في مرحلة الخمسينيات، إذ أن روح التماسك كان نابعا من داخلها. ومن أجل ذلك فإن قصص المرحلة الخمسينية هي التي انسجمت مع المفهوم المجرد الذي كان قائما قبل ظهور هذه القصص.

وقد لاحظ الباحث سلمان كاسد أن فترة الخمسينيات عرفت ظهور بنى اجتماعية عديدة، والسبب في ذلك يرجع إلى العلاقة التي كانت قائمة بين القاص والواقع الاجتماعي أي عالم القاص، علاوة على أن الباحث مؤسسة على التلازم والإنسجام بين المبدع والواقع، وليس على التعارض، مما نتج عن ذلك بنية تفاؤلية، لا تعارضية تدهورية، ولو نشأت البنية الخمسينية على التعارض لكانت الرؤية مأساوية. ذلك أن المبدع في هذه الحالة لا تهيم عليه القيم الضائعة المتدهورة المنهارة، ولعل هذا هو السبب الذي دفع الباحث إلى تناول بنية التماسك، التي أضحت تعرض نفسها بإلحاح شديد، في قصص الخمسينيات في العراق. وبين الباحث أن ((القاص (الصقر) كان يدرك تماما إمكانية إقامة التقابل بين تماسك الفرد عندما يرتبط بأسرة أو جماعة ثورية و تماسك النص القصصي الذي يمثل الجماعة بوصفه مهتما بالصيغ الذهبية والفلسفة لإثبات التماثل القائم بين مجتمع الرواية ومجتمع الحياة))<sup>(3)</sup>.

وقد عد الباحث بنية التماسك عند مهدي عيسى الصقر نموذجا خمسينيا متقدما، وحصرها في القصص التالي: بكاء الأطفال / 1950 / الطفل الكبير / 1953 / عواء الكلاب / 1953 / الضباب / 1954 / علبة الثقب / 1954 / الغل / 1955. فكيف كشف الباحث سلمان كاسد على وجود هذه البنية؟ وكيف قاربها واستخلص منها الرؤية الاجتماعية التي تتضمنها؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال قراءة ومقاربة هذه الرؤية. وقبل ذلك ينبغي أن نعود قراءة المقاربة التي انتهجها الباحث، بوصفها خطة إجرائية ومنهجية، والتي افترض أن تكون الآلية التي ستوصله إلى القبض على رؤية التماسك الاجتماعي.

اقتضت الخطوة المنهجية التي نسير عليها أن نقوم أولا بعزل الرؤية الاجتماعية التي تضمنتها قصص مهدي عيسى الصقر التالية: (بكاء الأطفال / 1950 / الطفل الكبير / 1953 / الغل / 1955)، والتي تجمعها بنية واحدة وهي بنية التماسك. وبين سلمان كاسد أن القصص المجددة لبنية التماسك بوصفها رؤية اجتماعية للقاص (الصقر) لمرحلة اجتماعية من حياة الشعب العراقي، تتشابه وتتغاير بنيتها ((في موضوعها

الترك، الذي يكتنفه تغير تحويلي بفعل العنصر المغير بوصفه عنصرا جديدا قادرا على خلق حادثة توهمنا بشكل عمل قصصي مختلف، إلا أن عزل العنصر ذاته يؤدي بنا إلى اكتشاف حالة التشابه بين الأعمال القصصية ذات التوجه الواحد))<sup>(4)</sup>.

إن القصص المكونة لبنة التماسك، فهي من جهة، تشترك في موضوعية واحدة، ومن جهة أخرى فهي لا تستقر على حال بعد دخول عنصر جديد في كل قصة. ومن هذه الناحية فإن قصص (بكاء الأطفال / الطفل الكبير / الغل) تتشابه وتتغاير بنيتها، حيث يقوم عنصر جديد بخلخلة البنية السابقة فيحدث تغيير دون أن يطمس كيان البنية.

غير أننا واجهتنا صعوبات بالغة في هذه القراءة، وهي أن الباحث لم ينطلق من المجهول بوصفه المكون البني لبنة التماسك، ليصل إلى المعلوم المتمثل في البنية السطحية لبنة التماسك، الأمر الذي صعب القبض على رؤية القاص المتمثلة في بنية التماسك، فضلا عن التداخل الإجرائي الذي اتسمت به قراءة سلمان كاسد، إذ يصعب التمييز بين ما يندرج تحت باب الفهم، وبين ما يدخل في باب التفسير.

إن بنية التماسك التي أنتجها مهدي عيسى الصقر، بنية لها جذور في المجتمع العراقي الذي جسد تماسكه الفعلي في تحقيق ثورة 1958. فالتماسك الفعلي كان في المجتمع قبل أن يتجسد على مستوى الإبداع، حيث الفرد مرتبط بأسرته والأسرة مرتبطة بالجماعة. وفي هذه الحالة فإن تماسك النص القصصي يصبح متائلا مع الواقع الاجتماعي بوصفه المكون الباني لبنة التماسك.

إن رؤية التماسك التي جسدها قصص (الصقر) خلال المرحلة (1950 - 1958)، هي تجسيد لرؤية الجماعة التي عبر عن طموحات الاجتماعية والأيدولوجية بالمعنى الفني. فالتماسك يتجلى في بنية التشابه المتغايرة متجلية في موضوعها المتكرر، الذي يكتنفه تغير تحويلي بفعل المتغير<sup>(5)</sup>.

إن المكون الباني لبنة التماسك هو العلاقة الأسرية المتماسكة والمتمثلة في البنية العميقة الدالة الأم. إن هذه العلاقة شكلت الوحدة القارة الأساسية في القصص (بكاء الأطفال، الطفل الكبير، الغل)، ولو أن البنية تعرف بعض التغير على مستوى عناصرها في البناء النفسي للشخصيتين اللتين تشكلان محورا ثابتا في الصراع المقبل<sup>(6)</sup>.

إن دخول العنصر المتغير الجديد على العنصر الثابت في كل قصة من قصص بنية التماسك، له دلالة في فهم وتفسير البنية الساكنة التي تتعرض للخرق والتصدع والخلخلة، غير أن قوتها وصلابتها تكمن

(1) سلمان كاسد، الموضوع والرد، مقارنة ببنية تكوينية في الأدب القصصي: 16

(2) م. م. 21

(3) م. م. 24

(4) سلمان كاسد، الموضوع والرد، مقارنة ببنية تكوينية في الأدب القصصي: 25 / 24

(5) م. م. 24

(6) م. م. 26



في تماسكها، وتجدت قوة البنية و تماسكها في انتصار الأسرة التماسكة على العوائق من خلال رفضها للعلاقات المشبوهة، التي تحولت من عائق مؤثر إلى عائق مطلب.

إن رؤية الصقر للعالم تختزل رؤية الجماعة التي ينتمي إليها، فدفاعه عن تماسك الأسرة استند جذوره ورويته من المجتمع الذي كان ينتمي إليه فكرياً، إلى قوى الحركة الوطنية انتماء قويا<sup>(1)</sup> ومن ثم فإن العنصر الدخيل أو المغير على بنية التماسك وإن بدا عنصرا غلخلا للبنية الأم، يصبح يصبح عنصرا مساعدا ((في فن الصقر القصصي من أجل الحفاظ على البنية الاجتماعية، و تماسكها عند تمثيلها في البنى القصصية لهذه الفترة - الحسينية))<sup>(2)</sup>.

إن قصص الصقر (بكاء الأطفال، الطفل الكبير، الغل) تستهدف غايات اجتماعية مباشرة في ضوء الموضوعة الاجتماعية الأسرية إبان فترة الحسينيات، وقد لعبت الأحزاب السياسية دورا أساسيا في ترسيخ قيم الوعي الوطني ضد المصالح الأجنبية. فكانت موضوعة التماسك الاجتماعي أحد العناصر الفاعلة التي جسدت إنخراط فئات الشعب العربي وفي مقدمتهم الفئة المثقفة بشكل خاص في النضال التحرري الاجتماعي. ولا غرو إن وجدنا عيسى الصقر يوظف ((أنذاك تجربته الفنية الجديدة لاستيعاب التجربة الاجتماعية والمعموم الجماعية والدفاع عن قيم التغير الاجتماعي بشيء من الوعي ومستوى فني متقدم))<sup>(3)</sup>. يشير الباحث سلمان كاصد أن ثورة الرابع عشر من تموز 1958 تعد المكون الباني لكل تغير اجتماعي واقتصادي في بنية المجتمع العراقي، فقد ساهمت في تغيير المجتمع ونقله من مرحلة إلى مرحلة. ويرى الباحث أن رؤية التماسك التي جسدها القصص (بكاء الأطفال، الطفل الكبير، الغل) تماثل في شيء من مشابهة الواقع ومحاكاته، فالمنطق ((الذي يحكم شئ تفاصيل العالم الفني هو نفسه المنطق الذي تخضع الحياة الواقعية))<sup>(4)</sup>.

إن محاولتنا لعزل رؤية للعالم لبنية التماسك كعيسى الصقر لم يكن غرضه سوى فهم العناصر المكونة لهذه الرؤية التي قام القاص بتجسيدها في أعماله القصصية التي ذكرناها في ثنايا التحليل، والتي ستقف عند مظهراتها الجزئية كما تجلت من خلال قراءة البنية السطحية للباحث سلمان كاصد. لتجسيد الرؤية الاجتماعية في بنية التماسك في القصص الحسيني لمهدي عيسى الصقر، اختار الباحث نموذجين من أعماله القصصية، صنفهما حسب تجليات بنية المشابهة في الموضوع التكرار. وضع

النموذج الأول تحت عنوان: المشابهة التغايرية للموضوعة الاجتماعية، وضمت القصص التالية: بكاء الأطفال 1950 / الطفل الكبير 1953 / الغل 1955.

إن القصص التي تنطوي تحت هذا النموذج تشترك في موضوع واحد، غير أنه لا يستقر على حال بفعل دخول عنصر جديد في كل قصة، يقوم بخلخلة البنية السابقة فيحدث فيها تغييرا دون أن يطمس بياها، الأمر الذي مكن هذه القصص من أن تشترك في صفة المشابهة والمغايرة ((كما جعلنا نرى في التحويل اقترابا من أشكال تبدو متباعدة في تكويناتها، إلا أنها تملك -...- ذات الوظيفة المكررة))<sup>(1)</sup>. إذن، لنفهمون القصة يبقى نفسه في كل النماذج القصصية، أي أن النتيجة بفعل هذا التشابه لا تتغير، والمهم في ذلك هو عملية التغير والتحويل التي تقرأ على القصة بفعل دخول العنصر الجديد. ويؤكد على هذه المسألة تودوروف في حديثه عن تطبيق تقنيات (بروب)، فيقول: ((إن خصوصية الأدوات الأدبية تتطلب أن ينصرف الاهتمام إلى قواعد التحويل وكيفية تطبيقها أكثر مما ينصرف إلى النتيجة المحصل عليها))<sup>(2)</sup>.

للكشف عن بنية المشابهة والتغير، ووظف الباحث سلمان كاصد مفهومين، وهما التوسع والتقليص. ليتمكن من القبض على العناصر الجديدة. فالتوسع لا يتحقق إلا بإضافة عنصر محول ومغير للقصة، ((يقوم بدور التغييب أو الإبهام بتغير يحصل في بنية العمل القصصي عن عمل سابق))<sup>(3)</sup>. أما مصطلح التقليص فيدل على الاختزال والإضمار لعنصر (أو عناصر)، وهذه العملية في حد ذاتها ينتج عنها تثير بعد المشابهة، ((وعليه فإن العنصر المغير يمتلك فاعليته حين يدخل ضمن علاقات جديدة مع العناصر الفارة في الأعمال الأدبية المتشابهة مما يجعله أكثر فاعلية، ليوهنا بصدق اللاتماثل القائم بين تلك العمال))<sup>(4)</sup>.

من هذين المفهومين الإجرائيين [التوسع / التقليص] يحدد الباحث، أهم قنوات المشابهة التغايرية المثثلة في:

- تفكيك البنى التكوينية لكل عمل.
- ربط العناصر المتشابهة بعضها مع بعض.
- استخراج العناصر الثابتة، والعناصر الدينامية، لإيجاد التقارب الموضوعاتي.

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقارنة بنوية تكوينية في الأدب القصصي: 30

(2) م. م: 30

(3) م. م: 36

(4) م. م: 37

(1) سلمان كاصد، لموضوع والسرد، مقارنة بنوية تكوينية في الأدب القصصي: 25

(2) ت. تودوروف، وولان بات، أميرنو إكو، مالك الجيوش، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني: 19

(3) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقارنة بنوية تكوينية في الأدب القصصي: 25

(4) م. م: 25

للكشف عن التقارب الموضوعاتي المفترض، طبق الباحث منهج (بروب) V. Propp الذي من تحقيق هدفه، وتبرز تطبيقات المنهج البروبي في البحث عن الوظائف التي تشترك فيها القصص الثلاث (بكاء الأطفال، الطفل الكبير، الغل)، و(الدوافع، العنصر المتغير، التردد أو ارتكاب المخطو، تحطيم الحواجز العرفية والعودة).

في مجال الحادثة: بين الباحث أن القصص الثلاث تجل إلى موضوع اجتماعية تتعلق بالعلاقات الأسرية، مركزا على الوحدات القارة أو الثابتة هي: [الزوج - الزوجة]. وهذا منهج استوحاه الباحث من منهج بروب الذي يعود إليه الفضل في تحديد الوظائف Les fonctions (هو ينطلق أساسا من ضرورة دراسة الحكاية اعتمادا على بنائها الداخلي، أي على دلالتها (signes) الخاصة، وليس اعتمادا على التصنيف التاريخي أو التصنيف الموضوعاتي)<sup>(1)</sup>. وهذا ما نلاحظه عند الباحث سلمان كاسد حين فُرا القصص الثلاث انطلاقا من أفعال شخص القصص، ((بصرف النظر عن اختلاف طبيعة الشخص والوسيلة التي تنفذ بها))<sup>(2)</sup>.

وعلى مستوى الدافع: يلاحظ كذلك استعانة الباحث بمنهج بروب المعروف بألحواجز Motifs عند أصحاب المنهج الشكلي، وهي نوعان، حواجز مشتركة وحواجز حرة<sup>(3)</sup> ويمثل دور هذه الأخيرة على الأخص في التمهيد لتغيير وضعية الحكيم، وهذا ما توصل إليه سلمان كاسد حين تابع القصص (بكاء الطفل - الطفل الكبير - الغل)، حيث لاحظ تشابه ((الدوافع التي تؤثر في فعل الزوج في صراع مع أسرته))<sup>(4)</sup> والتي حددها في دافعين:

- 1- تحطيم القيد الأسري القائم (يهدف إلى التخلي عن القيود الاجتماعية).
- 2- الحفاظ على الوضع الأسري الممكن<sup>(5)</sup>.

مستوى العنصر المتغير: يؤكد هذا المستوى أيضا على استعانة الباحث بمنهج الشكليين، بهدف إعطاء الدلالة الوظيفية للعنصر المتغير الذي يدل على الحرق. ((وتدخل الحكاية هنا شخصية جديدة نستطيع أن نسميها المعتدي على البطل أو الشرير L'agresseur ودوره هو تنقيص سلام العائلة))<sup>(6)</sup>.

ويكشف سلمان كاسد أن العنصر المتغير في القصص الثلاث، التي أشرنا إليها في شابا هذا التحليل، يدل على خرق ((حالة السكون في بنية اجتماعية قائمة بوصفها شخصية عفزة (سلبا أو إيجابا) قادرة على إحزمة الوضع القائم، كي تجعل حالة الانتظام في البنية الاجتماعية متخلخلة مما يوقع عناصرها القارة (التي تهدف لتغيير الوضعية) في مخالفة الخروج - ... - عن الإطار الساكن))<sup>(1)</sup>. ومن هنا يبدو أن الخروج عن حالة الانتظام (عائفا) في القصص السابقة، والعودة إلى حالة سكون البنية (مساعد)، وعلى هذا الأساس تبرز وظائفان هما:

1 - العائق	2 - المساعد
الانتظام	النظام
الخوف	اللاخوف

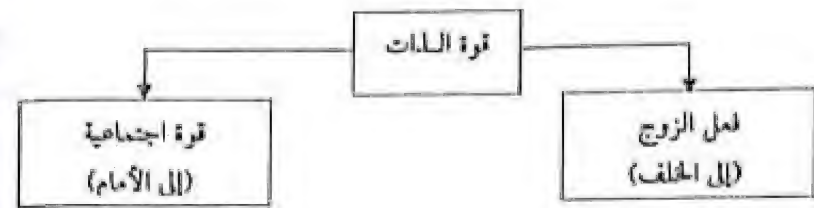
أين تكمن وظيفة العائق والمساعد في قصص مهدي عيسى الصقر التي هي موضوع مقارنة؟ يمثل عنصر (البغي)، عند القصص، العائق السلبي أو المفري، وهو عنصر سلبي، لأنه يسبب خلخلة للبنية الاجتماعية (بكاء الأطفال - الغل). أن البغي من منظور الصقر أحد العناصر الدخيلة والمفري، والتي إن ست البنية الاجتماعية، أحدثت فيها تغييرا سلبيا، لكن الكاتب يجعل هذا الفعل فعلا تحاذليا، فلا يوفر له شروط النماء والانتشار، وإن رفض هذا الفعل معناه الحفاظ على بنية المجتمع. أما العنصر الثاني (المساعد)، فهو عنصر إيجابي، لأنه يحول دون تخلخل البنية الاجتماعية.

يفضي الباحث من هذا التحليل إلى مسألة أخرى تتعلق بظهور عنصر آخر في هذه القصص (بكاء الأطفال - الطفل الكبير - الغل)، وهو من العناصر الثابتة، ويؤكد وجوده حضور قوة رادعة تحول دون اقتراف الزوج للجريمة الاجتماعية (الاتصال بالبغي والابتعاد عن الزوجة) وقد بدت شخصية الزوج كما بين الباحث ((في بؤرة جذب تفتح على شكل أوسع تجاه ما هو إيجابي، ضمن تصارعها وفعل الذات الحائرة في أعماقه لأنها الأقل منهما قوة))<sup>(2)</sup>. ومثل (بتضعيف الشاء) عنصر التردد في ارتكاب المخطو بالترسيمة التالية:

(1) سلمان كاسد، الموضوع والرد: 28  
(2) م: 30

(1) حمداني حيد، بنية النص السرد، من منظور النقد الأدبي: 23  
(2) سلمان كاسد، الموضوع والرد، مقارنة ببنوية تكوينية في الأدب القصصي: 26  
(3) راجع، حمداني حيد، بنية النص السرد: 20-23  
(4) سلمان كاسد، الموضوع والرد: 27  
(5) م: 27  
(6) سمير المرزوقي، جيل شاعر، مدخل إلى نظرية القصة: 27





يشين من التحليل، أن عنصر التردد لعب دوراً إيجابياً في تعزيز العلاقات الأسرية في القصص الثلاث، وأن محاولات تمزيق هذه العلاقة سرعان ما تنعقد، فيظهر الارتداد نحو القيد الأسري، ولهذا يرى الباحث (أن البناء التكويني للموضوعة المتشابهة في عمله قائم على:

- 1- الرفض الاجتماعي لهذه القصة
- 2- القبول العرفي لنهاية القصة<sup>(1)</sup>

إن البنية الاجتماعية العراقية في الخمسينات، كما صورتها القصص، (بكاء الأبطال - الطفل الكبير - الغل)، بنية متماسكة رغم ما عرفته من خلخلة ومحاولات التمزيق، ومن هذه الناحية نجد الإبداع قد تماثل مع الواقع الاجتماعي، افتراضاً، دون أن يقدم الباحث تماثلاً تكوينياً، من شأنه أن يمكن من صياغة تفسير للبنية الفنية، انطلاقاً من الوعي القائم الذي ينهض عليه الوعي الممكن ومنه الرؤية للعالم (أو القاص)، فهل يمكن القول إن الباحث قد نجح في تحديد الرؤية الاجتماعية لعالم الصغر القصص في الخمسينات كما زعم ذلك؟

الظاهر من القراءة التي أجريها الباحث، والتي افترض، أن تحقق المقاربة التكوينية، من خلال طرح السؤال التالي: هل ثمة علاقة تماثلية بين تاريخ البنى الاقتصادية والاجتماعية وتاريخ البنى الروائية والقصصية؟ دلت المناقشة لهذه القراءة أن الباحث لم يجيب عن السؤال الذي طرحه لسبب بسيط، وهو أنه لم يتمكن إقامة وتأسيس التماثل المفترض بين الإبداع وبين البنى الاقتصادية والاجتماعية ليتحقق الربط بين الظاهرة الفنية ومنابعها الفاعلة.

ومن هنا يمكن توصيف هذه القراءة التي أجريها الباحث سلماً كاصداً بأنها قراءة متخللها منهجياً، وليس المهم في تصوري البدء بالبحث عن المجهول ليصل إلى المعلوم أو العكس، إنما المهم في كليا القبض على البنية العميقة للدالة الأم وإدماجها في بني أوسع وأشمل ليظهر التماثل بين مختلف البنى من جهة، ولتتمكن من القبض على رؤية المبدع للعالم من جهة ثانية.

<sup>(1)</sup> لخميداني حميد، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي: 31

لم يتمكن الباحث، أيضاً، من إنجاز عملية تفسير جيدة، بسبب عدم اكترائه بالقدر الكافي بالبحث عن البنية العميقة للدالة بوصفها المكون الباني لبنية النص، وبالدراصة السوسولوجية لفترة الخمسينات للمجتمع العراقي، ولو تحقق له ذلك، لأمكنه ذلك من تحقيق التماثل، التي ينجر عنها حتماً رؤية التماسك الاجتماعي التي افترضها، فالتماسك الذي أشار إليه الباحث، بقي محصوراً على مستوى البنية القصصية، والذي حاول إثباته من خلال توظيف بعض ما حدهه فلاديمير بروب من الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكايات العجيبة ومهما يكن من أمر، فإن بنية التماسك التي قال بها الباحث يمكن إدراجها في نطاق الوعي الممكن الذي شد (أوعى الخاص إلى الوعي الاجتماعي، وعندئذ يصبح بالإمكان تحويل الأتكار والمشار التي يملكها الأفراد في ظروفهم الفردية إلى عناصر متشابكة في بنية اجتماعية شاملة<sup>(2)</sup>).

وفي تقديري فإن التصريح باعتماد المنهج البنوي التكويني ليس مبرراً منهجياً وإجرائياً لتكون القراءة المنجزة - فعلاً - مدرجة ضمن المقاربة التكوينية، فالشرط الأساس في توصيف أية دراسة ضمن المنهج البنوي التكويني ينبغي أن تربط الظاهرة الفنية بمكونها الباني ومنابعها الفاعلة. فهناك قراءات نقدية ارتكبت إلى مصاف القراءات التكوينية الفعلية دون أن يصرح أصحابها بأي تصريح يؤكد أو ينفي ولو من باب تبني المنهج التكويني، ومن ذلك قراءة الناقد عبد المحسن طه بدر<sup>(3)</sup> الذي نسوق قراءته على سبيل المقارنة بينها وبين القراءة السابقة.

يؤمن الناقد عبد المحسن طه بدر<sup>(4)</sup> إيماناً قوياً بتحديد الصلة بصورة دقيقة بين رؤية الأديب لحياة وبين الأثر الأدبي الذي يبدعه<sup>(5)</sup>. ومن هذا المنطلق فإن الناقد كان وفيًا في قراءته لتصوره المنهجي ولخطته الإجرائية التي ساقها بعد حين. والتي ساقصير فيها عن قراءته لرواية (خان الخليلي)<sup>(6)</sup>.

ينطلق الناقد في قراءته للرؤية الواقعية للعالم كنسيج محفوظ في رواية (خان الخليلي)، من فكرة أنكون الباني أو الرؤية ليصل إلى الكشف عن مظهرات هذه الرؤية أو تلك في الأداة أو الشكل التعبيري الذي يجسدها. وقد حاول عبد المحسن في قراءته هذه أن يجدد الصلة بصورة دقيقة بين رؤية كنجيب محفوظ للحياة والإنسان وبين أثره الأدبي (خان الخليلي)<sup>(7)</sup>، دون أن يعتمد على المنظومة المفاهيمية لمنهج خولدمان لنا في الخطوات الإجرائية التي تبناها الناقد عبد المحسن لتجسيد تصوره المنهجي الذي أعلن عنه في بيانه المنهجي كما أومأنا منذ حين.

<sup>(2)</sup> جون مال، وليام بويلور، وليامز شومان، مقالات عبد البنيوية - تر: إبراهيم خليل: 46

<sup>(3)</sup> عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأداة، نجيب محفوظ: 5

<sup>(4)</sup> من: راجع الفصل الأول من الباب الرابع، من: 269-300

<sup>(5)</sup> من: 5



انطلق عبد الحسن طه بدر من تصور يعد منطقيا يتجلى في كون البنية العميقة الدالة هي التي تسمو البنية السطحية أو الشكل التعبيري للعمل الإبداعي بوصفه الثمرة التي تجسد الرؤية. ابتداء الناقد في قراءته للرواية (خان الحلبي) بعزل عناصر البنية العميقة الدالة للرواية، قبل أن يذهب في الكشف عن مظهراتها الفنية والجمالية، فالصورة التي تمكنها الرواية تتمثل في تحديد القيم والرؤية التي تهيمن على عالم الشعب الكادح فضلا عن الشريحة البرجوازية التي احتلت بالهي (خان الحلبي) <sup>(1)</sup> إنها رؤية ذات بعد اجتماعي تاريخي لأنها تتصل بعالم الكادحين من أبناء الشعب <sup>(2)</sup>

كشفت الخطوة الإجرائية لعبد الحسن طه بدر عن العناصر المشكلة للبنية العميقة الدالة في رواية (خان الحلبي)، إنها بنية تختزل فيما مطلق تمثلها فئات شعبية تكن أحياء شعبية تحتفظ بنفس الصفات التي كان يتصف بها أجدادهم من قرون طويلة <sup>(3)</sup> إنها فئة سلبية قانعة راضخة وراضية بالقدر، فقد صاح المعلم نوتو: أن الدنيا لا تستحق أن يحمل الإنسان لها هما أو يشغل باله لها <sup>(4)</sup>

ومن العناصر التي حددها الناقد للبنية العميقة الدالة الأم والتي تشكل المكون الباني للرواية الواقعية لتجيب محفوظ في روايته (خان الحلبي)، أن أبناء الكادحين لا يشكلون مظهرا من مظاهر (الوعي) لهذه الطبقة، إنما يمثل من التصالح مع الواقع، وهذا موقف سلبي لأنه لا يعبر عن إرادة التغيير الواعية. ومن مظاهر استكان هذه الطبقة الاجتماعية ((اللجوء إلى غيوبة الحشيش مرة، والجنس مرة أخرى... وتبقى أغلب همومهم وأحماهم من هذين المصدرين)) <sup>(5)</sup>

يشكل رفض تجيب محفوظ للطبقة الأرستقراطية عنصرا هاما لرؤيته ومكونا بانيا من مكوناتها الأساسية. فرفضه للأرستقراطية يعني رفضه لمظاهر الاستغلال والتفهم. أما الطبقة الكادحة فيبدو أن الكاتب متعاطف معها، لأنها ترفض ما يرفضه من حضارة مادية. ومن هذا الباب جاءت رؤية الكاتب تعبيرا عن طموحات هذه الفئة الاجتماعية.

ولتفسير هذه الرؤية أشار الناقد إلى شخصية (أحمد عاكف) بوصفها شخصية تختزل ((العناصر المرفوضة والمقبولة في رؤية تجيب محفوظ فهو وإن كان طموحا بدرجة قاسية ومبالغا فيها إلا أن طموح ليس طموحا ماديا حيوانيا)) <sup>(6)</sup> ((أما أخوه رشدي فهو يمثل نموذجاً للإنسان المرفوض في روايته

المؤلف)) <sup>(1)</sup> وعلى العموم يمكن تلخيص رؤية تجيب محفوظ ((في رفضه الواضح للمادة والفلسفة المادية والطبقة العصر الحديث المادية أيضا)) <sup>(2)</sup> وهي رؤية كما ما وصفها عبد الحسن طه بدر شاملة للمجتمع، ((وهي في هذه الرؤية يفرض الثبات وعدم التغير على الطبقة الأرستقراطية وعلى الطبقة الكادحة، ويحتفظ بالحركة للطبقة البرجوازية وحدها، وهي تتحرك دائما في طريق مسدود يتجهي إلى الكارثة)) <sup>(3)</sup>

إن شمولية رؤية تجيب محفوظ مكتنه من أن يغطي الواقع الاجتماعي الشامل بكل طبقاته، فقد لزم البشر إلى ثنائي، فهناك فئة هي شر خالص، وهي الفئة التي سيطرت عليها الأهواء والغرائز المادية الحيوانية)) <sup>(4)</sup> أما الثانية فهي الضابطة للشهوات الحيوانية المادية وأصبحت مستعدة للتضحية.

وهناك فريق ثالث ((يقع في النزلة بين المتزلزين، يخلطون عملا صالحا وآخر سيئا... هؤلاء خليط من الشر والخير)) <sup>(5)</sup>

إن تجيب محفوظ كما ذهب الناقد، لا يكتب عن البرجوازية كما زعم، إنما يكتب عن الطبقات الثلاث، فهو يثبت الطبقتين الأرستقراطية والكادحة، ويقتصر الحركة على البرجوازية الصغيرة. إذا كانت مغالبة عبد الحسن طه بدر تنهض على أساس عزل الرؤية أو المكون الباني للرواية والتي مكنت الناقد من أي يضع يده على جذور رؤية تجيب محفوظ الاجتماعية والواقعية التي تصور عنصرين أساسيين هما أزمة المظهر، والحرب والموت <sup>(6)</sup> فكيف تظهت هذه الرؤية على مستوى الأداة والمتمثلة في التشكيل الفني وأدوات التعبير التي حملت رؤية الكاتب للعالم؟

للكشف عن مظهرات الرؤية وقف الناقد عند العناصر الأساسية والثابتة في العمل الروائي، حيث استلها بالمكان بوصفه عنصرا رئيسا في الرواية، إذ يكشف عن الصفات الدلالية المشيرة إلى الوضع الاجتماعي والمهني والطبقي والإنساني للشخصية الروائية ولحياتها العام <sup>(7)</sup>. ومن هنا أضحت للرؤية والمكان ثلاثة جدلية. فلا يستقيم الحديث عن الرؤية دون الحديث عن المكان ((فالرؤية هي التي ستقودنا نحو معرفة المكان وفلكه من هو صورة تنعكس في ذهن الراوي ويدركها وعيه قبل أن يعرضها علينا في خطابه)) <sup>(8)</sup>

عبد الحسن طه بدر، الرؤية والأداة، تجيب محفوظ: 273

م. ص: 273

م. ص: 273

م. ص: 273

م. ص: 274

رفيف رضا صيداوي، نظرة الرواية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 171  
بحراوي حسين، بنية الشكل الروائي: 101

عبد الحسن طه بدر، الرؤية والأداة، تجيب محفوظ: 101

عبد الحسن طه بدر، الرؤية والأداة، تجيب محفوظ: 269

م. ص: 269

م. ص: 269

م. ص: 270

م. ص: 270

م. ص: 272



ومن هذا المنطلق رأى عبد الحسن طه بدر أن المكان ليس مجرد ديكور جيء به في الرواية لإضفاء دور تزييني، بل إنه يحمل دلالات ويؤكد على وظائف. فـ ((المكان في رواية خان الخليلي لم يعد عنصرا مطلقا ولا حجابيا، ولكنه لصيح عنصرا فاعلا وموظفا إلى حد كبير))<sup>(1)</sup>. فالفرق بين حيين (السكان) و(خان الخليلي) ليس فارقا بين مكانين أو فضائين، إنما بين نظامين من القيم والسلوك، وعلى هذا الأساس أضفى المكان رؤية للعالم، يجسد نظرة الكاتب إلى واقعه، بل ((نظرة البشر إلى طبيعة الفعل الإنساني ومصدره وعركه وجدواه))<sup>(2)</sup>.

وإذا نظر (بضم النون وكسر الظاء) إلى المكان على أنه فاعل، فإن عنصر (الزمان) وصفه الباحث في هذه الرواية بأنه عنصر ثابت لسبب بسيط كون حي خان الخليلي ظل محافظا على صفاته وصوره منذ العصور الوسطى<sup>(3)</sup> إن ثبوت الزمان في رواية خان الخليلي يتماثل مع ثبوت الطبقة الأرستقراطية والطبقة الكادحة فالأولى ثابتة على وضعها لأنها ترفض أن تغير من ممارساتها وسلوكاتها القائمة على الاستغلال، كما أن الطبقة الكادحة ثابتة لأنها تتصالح مع الواقع الاجتماعي ولا تريد أن تساهم في تغييره. لهذا تدت الأحداث في رواية خان الخليلي في شكل تقارير تحكي الفعل في صيغة (كان)، ولهذا يختفي الفعل في الرواية<sup>(4)</sup>. ويركز الكاتب على وصف رتابة الحركة في الرواية.

قارب الناقد عنصر الشخصيات في (خان الخليلي) بوصفه عنصرا مركزيا في الرواية تتمظهر بها رؤية المؤلف للعالم. وقد لاحظ عبد الحسن طه بدر أن نجيب محفوظ تعامل مع شخصيات روايته على ثلاثة مستويات وهي:

- الشخصيات التي تمثل حي خان الخليلي
- شخصيات أسرة أحمد عاكف
- شخصية أحمد عاكف نفسه الذي ركز عليه باعتباره همزة وصل بين حكايات الرواية الثلاثة<sup>(5)</sup>

بالنسبة لشخصيات المستوى الأول فإن أقل ما يقال عنها إنها شخصيات مسطحة ثابتة، غير متطورة، ولا غرو في ذلك مادام الحي نفسه عنصرا ثابتا من قديم الزمان، وما دامت الشخصية نمطية فإن فعلها مكرر للصفة الثابتة، رغم ما تتمتع به من حرية في الرواية، حيث جعلها الكاتب تكشف عن نفسها

- (1) عبد الحسن طه بدر، الرؤية والأداة، نجيب محفوظ: 274
- (2) م. م: 275
- (3) م. م: 275
- (4) م. م: 278
- (5) م. م: 282

ومن طبيعتها. وساق الناقد مثالا على هذا النمط من الشخصيات شخصية [المعلم نونو] التي تلخص صفات جنس الرجل في حي (خان الخليلي)، رجل متين البنيان، مكتمل الرجولة<sup>(1)</sup>.

شخصية [معلم نونو] متوكل على الله مسلمة نفسها للقدر، تتمتع بثقافة دينية شعبية، موضوعه المفضل هو الجنس، متزوج من أربع نساء يعيشن في شقة واحدة، وأن فحوكه الجنسية تفيض على عشيقاته أيضا<sup>(2)</sup>، وبعد المثل الأعلى لرجال (خان الخليل)، وبقي رجال الحي تقاس أصالته حسب قربها وبعدها<sup>(3)</sup>.

وأما الشخصيات النسائية فهن ربات بيوت، اعتمادهن حول موضوع علاقة الرجل بالمرأة، وتظهر شخصية [عليات الفائزة] معاملة لشخصية [المعلم نونو]، وهي مثال للجمال القديم<sup>(4)</sup> وتظهر شخصية [أحمد عاكف] بوصفها شخصية تمثل حلقة وصل بين حكايات الرواية الثلاث، ولاحظ الناقد أن نجيب محفوظ كان حريصا على تقديم تاريخ الشخصية في شكل تقارير<sup>(5)</sup>، مما دفع به إلى إضفاء على شخصياته صفات لا تؤيدها أفعاله<sup>(6)</sup> وقد صور الكاتب شخصية [أحمد عاكف] متضخمة مريضة تعتقد على أنها مبقرة مضطهدة، فشلت في الدراسة (القانون) (الكيمياء) (الأدب)، وكل مرة يبرر [أحمد عاكف] فشله بأنه نتيجة مؤامرة. ويرى الناقد أن شخصية [أحمد عاكف] رغم ظهورها كشخصية مريضة، إلا أنها تظهر كشخصية سوية، فأفعالها تؤكد التزامها وانضباطها ((نجدد) [أحمد عاكف] مضجعا على طول تاريخه لأسرته، رقبعا مع الآخرين إلى أبعد حد))<sup>(7)</sup>.

ومن تظاهرات الرؤية الواقعية التي كشف عنها عبد الحسن طه بدر في مقارنته لرواية (خان الخليلي) الأسلوب الذي وظفه الكاتب الذي يثبت موقف الطبقة الكادحة ويعزلها عن غيرها من الطبقات: بحيث تصبح العلاقة بين الطبقات علاقة توازن وتماس لا علاقة تفاعل<sup>(8)</sup> وعلى صعيد بناء العمل الروائي يكشف عبد الحسن طه بدر أن تفكك البناء الروائي مرده إلى انعدام انصهار الحكايات الثلاث التي تشكل بناء الرواية (خان الخليلي)، وبذلك يربط الناقد هذا التفكك بانعدام التفاعل الطبقي الذي أومأ إليه منذ حين.

- (1) عبد الحسن طه بدر، الرؤية والأداة، نجيب محفوظ: 283
- (2) م. م: 285
- (3) م. م: 285
- (4) م. م: 286
- (5) م. م: 289
- (6) م. م: 289
- (7) م. م: 290
- (8) م. م: 294

يتميز ضمن الرؤية الاجتماعية العامة للواقع، في رؤية التماسك الاجتماعي، التي بقيت على مستوى الافتراض والتخيل، إذ أن التماسك على مستوى البنية مماثلة تماسك على مستوى الواقع.

على الرغم من تعدد انماط الرؤى الاجتماعية وتنوعها، إلا أنها تشكل رؤية اجتماعية للواقع العربي، إبان فترات مختلفة، لكنها رؤية متنوعة ما كان يجري حولها من أحداث وفكر وتاريخ وقيم ومفاهيم... الخ، وتجاوزت الوعي القائم، باستحضار الوعي الممكن، الذي عبر عن طموحات وآمال الجماعات.

كما قامت اللغة التقريرية التي هيئت على أسلوب الرواية على وصف الفعل بدلا من تصويره  
لذا لم تخرج الرواية عن الأساليب التقليدية. استخدم الروائي ألونولرج الداخلي استخداما غير مباشر  
وتعامل مع لغة الحلم ومع بعض التفاصيل الصغيرة التي تحمل دلالات نبوية، غير أنها كما وصفها الناقد  
كانت من الواضوح والمباشرة لدرجة أنها تكاد تفقد دلالتها الإيجابية والرمزية<sup>(1)</sup>.  
ورغم وضوح الأسلوب إلا لغة الكاتب غير دقيقة كما يصفها الناقد، مما يدفع القارئ إلى الحيرة  
في فهم المؤلف. ومن الملاحظات التي يفق عنها الناقد وصف جمال نوال<sup>(2)</sup> (بميزتين هما السذاجة والحفظ  
وإذا وصف الجمال بالسذاجة تجاوزا، فمن الصعب علينا تقبل وصف الجمال بالحفظ<sup>(3)</sup> ما يمكن أن نشهده من تطوّر اللغة في الرواية الحديثة.

ما يمكن أن نشته هو تطبيق الباحث المنهج الذي يربط الظاهرة الفنية بمتابعتها الفاعلة، إذ قرأنا سابقاً  
عبد المحسن طه بدر الأعمال الروائية له نجيب محفوظ قراءة من خلال ربط رؤية الروائي بالأثر الإبداعية التي  
أبدعها، دون أن يعتمد على منهج كوسيان غولدمان، تبقى القراءة التي أجريها عبد المحسن طه بدر أقرب  
القراءات وأوضحها إلى المنهج النبوي التكويني. فقد نظر الناقد في البنية العميقة أو الذهنية قبل أن ينظر في  
الأثر نفسها، فانتقل من المجهول، أي من المكون الباطني، إلى المعلوم، أي إلى البنية السطحية.

العربي الحديث في مختلف أجناسه الأدبية، من شعر وقصة قصيرة ودرواية.. وقد اختلفت أنماط الرؤية باختلاف رؤية المبدعين إلى الواقع الموضوعي. فالنمط الأول يؤكد على عدم تطابق الرؤية الاجتماعية مع الواقع الموضوعي، فهي بنية تصورها المبدعون في الأدعان، لكن الواقع غير ذلك، فهو متفجر ومتغير ومتضارب. ومن هنا لم يتحقق التماثل بين البنية السطحية والبنية العميقة الدالة، نتيجة المفارقة بين الحديث عن الواقع والواقع نفسه. أما النمط الثاني من الرؤية الاجتماعية وهي الرؤية التي تصالحت مع الواقع الاجتماعي، مما يؤكد على الانهماك والسلبية. فموقف المصالح مع الواقع يتقبل الواقع كما هو دون أن يحاول إصلاحه، أو رفضه. فالرؤية في هذه الحالة تبقى مرتبطة بالوعي القائم، فلا حضور للوعي الممكن ما دام الإنسان راغر بواقعه وقدره. والنمط الثالث من الرؤية السوسولوجيا للحرب، رؤية تنطلق من التاريخ لتفسير الواقع الاجتماعي المزم، واقع المعصيات والنعرات الطائفية التي كانت وراء الحرب الأهلية ذات الأهداف والمصالح الشخصية، لكنها رؤية متفائلة لأنها ماقت ترى الدور الفاعل للمثقف على الساحة الفكرية والاجتماعية، رؤية المثقف الذي لم يمت الرافض لموت التاريخ والإنسان. وأما النمط الرابع من الرؤية التي

عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأداف، نجيب محفوظ، 295



## الفصل الثالث

### البنائية التكوينية والرؤيا الصوفية

أولاً: نحو قراءة موضوعية للمنهج

ثانياً: البنية المعمارية للقصيدة الصوفية

ثالثاً: البنى الموضوعاتية وتناظرها مع الرؤيا الصوفية

رابعاً: تمظهر الرؤيا الصوفية في مكونات البنية لأسلوبية

## الفصل الثالث

### البنائية التكوينية والرؤيا الصوفية

#### أولاً، نحو قراءة موضوعية للمنهج

تقارب في هذا الفصل الرؤية الصوفية للعالم من خلال القراءة التي أنجزها الباحث بتخيار حوار والتي اتخذت من التجربة الشعرية الصوفية موضوعاً لدراستها. وستنهض مقاربتنا على تمثيل شكل التجربة الشعرية الصوفية بوصفها شكلاً تعبيرياً في علاقته التفاعلية بمكونه البائي أو مرجعيته. ولتقديم هذه القراءة حاولت الوقوف عند العناصر التالية وهي العناصر التي استوحيها من الدراسة نفسها، فكان وقوفي أولاً على المنهج الذي اعتمدته الباحث بوصفه الآلية المركزية التي مكنته من أن يضع يده على العلاقة التفاعلية بين البنية العميقة الدالة وبين البنية اللسانية السطحية. أما العنصر الثاني فقد عزلت فيه البنية الذهنية للرؤيا لتشكل التجربة الشعرية الصوفية، وهي بنية ثابتة وموحدة بين جميع الصوفيين، ثم حاولت الكشف عن المظهرات الجزئية للبنية الذهنية الصوفية<sup>(1)</sup> الرؤيا من خلال عرض البنى الموضوعاتية في تناظرها مع الرؤيا الصوفية للعالم، ومكونات البنية الأسلوبية للقصيدة الصوفية، ثم تقييم هذه القراءة.

أكدت القراءات النقدية التي كانت موضوع متابعة وتحليل في هذا البحث على أن تعدد وتنوع الشكليات الأسلوبية للتجارب الإبداعية مرتبط برؤى المبدعين للعالم. فالرؤية للعالم بوصفها تعبيراً عن وجهة نظر مجموعة اجتماعية لم تتخذ نمطاً واحداً، فكانت الرؤية المأساوية والرؤية الاجتماعية والرؤية التاريخية... وهي الرؤى التي ألغيناها تهيم على القراءات النقدية العربية دون أن تحصر جميعها، فهناك رؤى مازال مضمرة في الآثار الأدبية والنقدية والفكرية وفي الكتابات السياسية والاجتماعية وغيرها، ومن هذه الرؤى الرؤيا الصوفية، وهي الرؤيا التي اهتمت إلى إليها بتخيار حوار في الدراسة التي خصصتها لشعر أبي مدين التلمساني، الصوفي<sup>(2)</sup>.

ولا غرو إن خصصنا فصلاً كاملاً لهذه الدراسة لسبب بسيط وهو أننا لم نجد دراسة عربية مماثلة اعتمدت تناول الرؤيا الصوفية للعالم وفق هذا المنظور. إن تميز الرؤية الصوفية للعالم نابع من الرؤية نفسها المتميزة بالثبات من جهة، ولكونها تعبر عن مجموع الشعراء الصوفيين للعالم من جهة ثانية، تبرز في السلوك والممارسة العملية وفي الإنتاج الإبداعي والنظري، وإن جاءت رؤية فردية، ((إنما هي نسيج مركب من مجموع الرؤى السابقة، وكما تمثلها ووعاها (أي فرد)))<sup>(2)</sup>.

(1) راجع، مختار حوار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل

(2) محمد كامل الخطيب، تكوين الرواية العربية، اللغة ورؤية العالم: 38



إن تميز الرؤيا الصوفية للعالم عن مستويات الرؤى الأخرى للعالم نابع من أن تفسير الرؤيا الصوفية للعالم لا يخضع - منهجيا - إلى البحث عنها خارج البنية النصية، كما رأينا في المقاربات النقدية لهذه الملامح فلم يكن بوسع 'غولدمان' - مثلا - تحديد الرؤية المأساوية للعالم للزمرة الجانسية من خلال مسرحيات راسين وأفكار إسكالك، لو لم يلجأ إلى الأساس الاجتماعي والفكري للجانسية، ففيه وجد الباحث تفسيراً لمأساة الزمرة<sup>(1)</sup>.

وإذا كان النقاد يتفقون على أن تصور الأدب أو الفكر للرؤية لا يتحقق بمفرده إلا عند العبثي الغد. فالرؤية من طبيعتها وعي جماعي يعبر فيها المبدع عن طموحات الزمرة التي ينتمي إليها، فإن الرؤيا الصوفية للعالم جمعت بين الطابع الفردي والطابع الجماعي، لأن التعبير عما يقوله الفرد يتماهى مع ما تقول الجماعة، وهذا هو التحديد الوجه لمفهوم الرؤيا الصوفية كما حدده الباحث. فهي ((البنية العميقة في الذهنية أو المرجعية التي تصور رؤيا الصوفية للعالم، وهي الرؤيا التي ألفناها ثابتة وموحدة بين جملة المتصوفة عموما، حصرتها في دائرة صوفية كبرى تلخص تصورهم الكلي للوجود، ودائرة صغرى متولدة عنها ترسم السلوك العملي للمريد وتتحكم في تشكيل قصيدة التجربة الصوفية العملية تشكيلا لفظيا محددا))<sup>(2)</sup>.

ومن هنا كانت المنهجية التي تبناها الباحث مختار حبار - والتي اصطلح عليها بمصطلح 'خريطة' - تنسجم في أهدافها وتوجهاتها مع الخطاب الشعري الصوفي الذي يحسد رؤية الفرد ورؤية الجماعة. ويؤكد وفاء الشاعر الصوفي لرؤيته من وفاء التشكيل وقامه الذي صاغه صباغة تعكس رؤيته للعالم، والتي هي خلاصة التجربة الصوفية والسلوك العملي للصوفية التي يختزلها المثلث الدلالي الصوفي (خلق - حزن - خلق).

إن رؤيا الصوفي للعالم ليست مجرد موقف فكري، وإنما هي سلوك عملي عند جميع المتصوفة الزاد كانوا أو زمرة، وليست ضربا من التخيل أو البناء الفكري، إنما هي رؤيا ذات وظيفة اجتماعية، وهذا يؤكد الباحث في قوله التالي: ((إن المتصوف -... - لا بد له من أن يسعى هو أولا إلى تغيير ما بنفسه من حظوظ عن طريق المقامات المرسومة في سلم الترقى نحو الحق، حتى يتم له القيام بالحق، ثم يعود إلى الخلق أو المجتمع ليقوم فيه مغيرا الكائن إلى الممكن بالحق للحق))<sup>(3)</sup>.

لنلجأ الصوفية للعالم هذه الوظيفة الاجتماعية، لأن غاية الصوفي من القيام بهذه التجربة هو تغيير العالم عن طريق السلطة الروحية التي يمارسها في المجتمع الذي ينتمي إليه. وعلى العموم فإن الرؤيا

الصوفية للعالم هي من نط الرؤى التجريدية، ((لأنها لا تنقيد بالزمان والمكان، ولا تتعامل مع اليومي والزائل، ومن هنا تتميز هذه الرؤية عند ظهورها أو تجليها الأدبي مجردة مطلقة))<sup>(4)</sup>.

تقتضي الخطة المنهجية التي رسمناها لهذا البحث أن نقف بأدى ذي بدء عند المنهج الذي تبناه الباحث لمقاربة الرؤيا الصوفية للعالم في شعر أبي مدين التلمساني، وهي الخطة التي نريد دراستها وتقويمها لثمن نتائجها المثقلة أساسا في الرؤيا الصوفية لشعر أبي مدين، خصوصا، والشعر الصوفي عموما، ولسير الخطة المنهجية التي اعتمدها الباحث. رأينا من المفيد مساهمة المنهج الذي تبناه مختار حبار لتفسير الرؤية المستهدفة.

كشف الباحث في مدخل الدراسة عن القراءات النقدية النظرية والتطبيقية التي اعتمد عليها لصياغة منهجه الذي مكنته، فيما بعد، من مقارنة شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل) واتضح من البيان المنهجي الذي قدمه في كتابه، أنه لم يحدد بصفة مباشرة النطلقات المنهجية النظرية المتصلة بالمنهج البيوي التكويني، وكذا الآليات والأدوات الإجرائية، والتي من المفترض أن تعينه على قراءة شعر أبي مدين التلمساني، واكتفى بالقول إن قراءته ((للقصيدة الصوفية عموما وشعر أبي مدين الصوفي خصوصا... تفيد من نتائج الدراسات التطبيقية، كما تفيد من روح منهج البيوية التكوينية للفرنسي كوسيان غولدمان والذي يرى: أن ما من عمل أدبي إلا ويتضمن رؤية للعالم تنظمه في جملة أجزائه))<sup>(2)</sup>.

نتبين مما سبق أن الباحث لم يلزم نفسه بالتطبيق الحرفي لمنهج 'غولدمان' - كما، بينا أنه ومبادئه في مدخل هذه الدراسة - لبب بسيط يرجع للتجربة الشعرية الصوفية المتميزة التي تقتضي نوعا من المرونة والليونة في التعامل مع المنهج البيوي التكويني. ومن هنا نتمثل قوله السابق (كما تفيد من روح منهج البيوية التكوينية) الذي يستوحى منه هذه المرونة التي أومأنا إليها، أي أن الباحث طوع المنهج الغولدماني بما ينلذه ويساعده على تمثيل الرؤيا الصوفية للعالم.

ويبدو أن الباحث قد وعى مسألة التركيز والاستفادة من المنهج التكويني بما يخدم خصوصية التجربة الشعرية الصوفية التي هي محل دراسة وتحريب. ويستدل من مباحث القراءة أن الباحث استعان بالدراسات التطبيقية لتمثل التجربة الشعرية الصوفية وتحديد رؤياها إسوة ببعض القراءات والأعمال النقدية التي قاربت أعمالا إبداعية مقارنة استكشافية، والتي حاولت ربط بنية ولضاء الأعمال بأصولها ومنابعها، وبذلك يتحقق التماثل بين البنية الدالة للرؤية والأداة. ((وبما كان من الأجدي لنا وللقرائي أن ينصرف ههنا مباشرة إلى تحديد مفهوم الرؤيا والتشكيل تحديدا نقديا مجردا، بقدر ما ينصرف إلى تحديد ذلك تحليدا عمليا، وذلك بالإشارة المختزلة إلى بعض الأعمال النقدية التي اشغل أصحابها بقراءة بعض الأعمال

Voir, L. Goldmann, Le Dieu caché; deuxième partie, (le fondement social et intellectuel)

(2) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 24

(3) م.س: 23

(4) محمد كامل الخطيب، تكوين الرواية العربية، اللغة ورؤية العالم، 40

(5) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل: 18



قراءة استكشافية، تحاول أن تربط النص الأدبي بوصفه قابلاً أو تشكيباً، وبين دلالاته العميقة أو نواتج رؤيته بوصفها فاعلاً أو قاتلاً حقيقياً<sup>(1)</sup>.

إن استفادة الباحث من الممارسات النقدية وتجنب الخوض في المسائل النظرية أمر اقتضته طبيعة التجربة الشعرية الصوفية نفسها، وليس من باب التفسير، وإنما من باب الحرص على أن يكون تفسير التشكيل تفسيراً صحيحاً. وصحة التفسير تكمن في اكتشاف المنابع، ((لأن التفسير الصحيح أو قريب من الصحة، لأي شكل من الأشكال التعبيرية لا يستقيم إلا باكتشاف المنابع التي صدرت عنها تلك الأشكال التعبيرية))<sup>(2)</sup>.

وواضح مما سبق أن الباحث ثم حبار قد أفاد من الدراسات التطبيقية التي حايت المنهج النبوي التكويني. ولعل الإفادة المباشرة من الممارسات النقدية جنب الباحث السقوط في الفجوات المنهجية للبنية التكوينية في المقاربات النقدية، ومكته من الاستفادة الحية من الانجازات النقدية ومن النتائج التي توصل إليها الباحثون والنقاد الذي خاضوا في هذه التجربة النقدية، والتي تتفاوت من باحث لآخر، وقد أشار ثم حبار إلى الدراسات التطبيقية التي استعان بها، ومن بينها الدراسة التطبيقية التي أعجزها الطاهر ليب على الشعراء العذريين، والتي أشرنا إليها في مدخل الدراسة<sup>(3)</sup>. وهي الدراسة التي حاول فيها الباحث الطاهر ليب ربط الظاهرة العذرية بأصولها، حيث ارتكز منهجه ((إلى مبدأ جد بسيط، هو أنه لا ينبغي مساواة الشاعر بل مساواة شعره. ومن ثم فإن موضوعه هو التحليل الحايث للأثر، أي الإبانة عن شبكة من الدلالات الباطنية التي ينبغي الإنتهاء إليها دون قسر النص))<sup>(4)</sup>. ومن هذا الباب يمكن أن نقول إن ثم حبار وفق في رسم تصور خطته المنهجية التي قارب بها التجربة الشعرية الصوفية، من خلال الممارسات النقدية التي كانت قريبة من موضوعه.

وفي هذا السياق أشار الباحث إلى المصادر والمراجع القديمة والحديثة، التي حاولت ربط الظاهرة الأدبية بمنابعها بشيء من التفاوت. ومن هذه كتاب الشعر والشعراء لأبن قتيبة الذي اقتبس منه نصاً هاماً، اعتبره محاولة صحيحة ((إلى منهج يحاول أن يربط ظواهر الأشياء بمنابعها ودوافعها الفاعلة))<sup>(5)</sup>. ولأن ابن قتيبة لم يهتد إلى تحديد المنبع الثقافي والأيدولوجي لبنية القصيدة الطللية، فحدد المنبع.. هو بمثابة تحديد الحقل على حد مفهوم بيير بورديو، الذي يساعد على إعطاء تفسير للظاهرة الأدبية.

(1) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني الرواية والتشكيل: 15

(2) راجع، مدخل الدراسة: 15

(3) راجع، مدخل الدراسة: 15

(4) الطاهر ليب، موسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجاً)، 6.

(5) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرواية والتشكيل): 16

والشاهد - هنا - أن الباحث اعتدى إلى الكشف عن وجود منهج يحاول أن يربط الظاهرة الأدبية بمنابعها الفاعلة في التراث العربي القديم. وبين الباحث، أيضاً، إفادته من الدراسات المعاصرة التي عملت على فهم البنية السطحية قبل أن تغوص في البنية العميقة أو النوايا، ومن أهم ما قرأ كتاب الشعر الجاهلي لإبراهيم عبد الرحمن محمد الذي تناول فيه مسألة ربط القصيدة الجاهلية بأصولها، ((وهي قراءة حاولت أن تجد علاقة بين بنية القصيدة الجاهلية في أجزائها ورموزها وحضارة العرب القديمة بما فيها من معتقدات دينية وثنية وتوحيدية وميثولوجية، بوصفها منابع وأصولاً طبيعية نشأت فيها تلك البنية وتشكلت وفقها))<sup>(1)</sup>.

يتخلص منهج إبراهيم عبد الرحمن محمد، كما يتبين في ختام مقدمته وهو ((المزاوجة بين التحليل الذي والتفسير الموضوعي، تحريضا على إعادة قراءته (الشعر الجاهلي) وإعادة رصد رموزه التي تختفي وراء صوره وأساليبه وموسيقاه))<sup>(2)</sup>. والملاحظ أن الباحث إبراهيم ع. الرحمن لم يطل على منهجه مصطلحا دقيقا أو تسعة محددة فمكتنا من أن نحدد تصوره للمنهج الذي تبناه، إلى أننا يمكن أن نؤكد على حرصه الشديد على ربط الظاهرة الفنية بمكوناتها الباني، وبمنابعها الفاعلة. وفي هذا السياق أشار إبراهيم عبد الرحمن إلى أن وظيفة النقد لا تخرج عن أمرين: ((الأول تفسير الأعمال الأدبية، والكشف عن معانيها الكامنة وراء رموزها، والثاني تقويم الأعمال وإصدار الأحكام الفنية عليها))<sup>(3)</sup>.

وواضح أن منهج إبراهيم عبد الرحمن الذي أفاد منه غنار حبار منهج نراه يقوم على أساس تفاعل الرؤية بالتشكيل، فالعملية النقدية بالنسبة لإبراهيم عبد الرحمن تنهض على أساس الكشف عن البنية العميقة الدالة التي تختبئ وراء الشكل والرموز، ومنها يقوم الشكل باعتباره بنية سطحية ماستها البنية السابقة عليها. وبناء على ذلك في قامت الدراسة على جزئين متقابلتين، ففي الأولى: درس موضوعات أساسية تتصل بثقافة العصر الجاهلي وظواهره الحضارية، وديانة الجاهليين ورواية الشعر مبيتا كيف انتهت هذه الظواهر الموهلة في القدم إلى ثقافة الجاهليين. وفي القسم المقابل تناول البناء الفني للشعر الجاهلي في ضوء المعطيات الحضارية والميثولوجية.

من الدراسات الأساسية التي شكلت القاعدة المنهجية التي ارتكز عليها الباحث لقراءة شعر أبي مدين من حيث الرواية والتشكيل، والتي تتماثل مع دراسة إبراهيم عبد الرحمن محمد من حيث المنهج دراسة للأدبير بروب التي خصها للحكاية الروسية (مورفولوجية الحكايات الخرافية الروسية). فما هي الجوانب المنهجية التي أفادها الباحث من هذه الدراسة، التي ساعدته على مقارنة التجربة الشعرية الصوفية عموماً، وشعر أبي مدين التلمساني خصوصاً؟

(1) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرواية والتشكيل): 17

(2) إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي قضاياها الفنية والموضوعية: رجع المقدمة: هـ

(3) م: 3



إن الإجابة عن هذا السؤال تبدو صعبة، لكون الباحث لم يشر بدقة إلى الجوانب التي أنشأ منها، واكتفى بعرض منهج برروب الذي طبقه على الحكايات الخرافية ((وهو الاقتصار على الوصف الدقيق لبنية الحكاية الخرافية، وإحصاء وظائفها التركيبية))<sup>(1)</sup>. وأكد مختار حباراً على منهج برروب ولو أنه انتصر على فهم البنية السطحية أو الشكلية للحكاية الخرافية، إلا أنه كان عاندا العزم على استكمالها بما يساعد على تفسير ألبنية العميقة ونعني بها الرؤية، وهذا جانب لم يتجزه برروب كما أشار إلى ذلك الباحث في قول ((على الرغم من أن القصد كان معقوداً على استكشاف المنابع والأصول الأولى التي انتظمت بموجبها الحكاية الخرافية هذا الانتظام الموحد))<sup>(2)</sup>.

لقد صاغ مختار حباراً منهج قراءته لشعر أبي مدين التلمساني على مبدأ منهجي متوازن وهو أن تفسير ((أي شكل من الأشكال التعبيرية لا يستقيم إلا باكتشاف المنابع التي صدرت عنها تلك الأشكال التعبيرية))<sup>(3)</sup>. وأن الصياغة المفترضة قامت على أساس استثمار الممارسات النقدية التي تقاربت في نفس الترجمة الذي أومأنا إليه في هذه الجزئية. ويبدو لنا أن الاستفادة من المقاربات النقدية ومن الدراسات التطبيقية التي ذكرها الباحث، هي أفضل من العودة إلى المسائل النظرية - على الرغم من أهميتها - التي لا تفيد مشروع الباحث بطريقة مباشرة. وبناء على ما تقدم فإن استثمار الممارسات هو ذاته نجيب للفنون والمفردات المنهجية التي وقع فيها الباحثون.

وضمن هذا السياق أشار الباحث في المدخل المنهجي إلى مصطلح يعد أساس الدراسة، وهو مفهوم الرؤية بوصفه أحد المصطلحات المركزية في المنهج الذي تبناه الباحث، والآلية الإجرائية للتفسير. فالمفهوم الذي أسداه الباحث للمصطلح لا يشهد كثيراً عن المفهوم الذي أعطاه غولدمان للمصطلح نفسه الرؤية وهذا ما يوضحه الباحث في القول التالي: ((فإن مفهوم الرؤية التي نريد ليست فردية بقدر ما هي جماعية، وليست مفهومات المتطوقات المباشرة أو الإصطلاحية بقدر ما هي المرجعية الدلالية العميقة التي تشمل منبع عمل الجماعة ومشرعهم الأيديولوجي))<sup>(4)</sup>.

إن مفهوم الرؤية كما حدده م. حباراً هو رديف للمرجعية الدلالية العميقة، في ناصيل العمل الإبداعي الذي هو جماعي بالطبع يعبر عن موقفهم الأيديولوجي، ومن هذا المفهوم للرؤية يبرز موقف الباحث الذي لا نعتبره متعارفاً مع رأي غولدمان بل يكمله. ومن هذا الباب فالرؤية التي يقصدها الباحث مختار حباراً هي منبع الدلالة الجماعية، وعلى سبيل المثال فإن تفسير الشعر الجاهلي ليس مرتبطاً بما نتج

المقاربة الوصفية للشعر، إنما بالبحث عنها (أي الرؤية) في المعتقدات وفي منابع الحضارة العربية. ومن هذا المنظور يصبح البحث عن الرؤية تفسيرا للعمل الإبداعي، وبهذا يكون الباحث قد خالف الرأي القائل إن ((رؤية العالم... تتجلى من حيث هي قاعدة صارخة أو أيديولوجيا أو ميثاق فلسفي لا يقع خارج النص وإنما يكمن في صميم العلاقة التي تربط العمل الأدبي بوصفه تركيباً خاصاً بالبنية العامة التي تفضي عليه طابعه الفني))<sup>(5)</sup>.

ويذهب الباحث إلى أن الرؤية قد تكون بعيدة، كما هو الحال بالنسبة ((للفاهرة الطللية، حيث بني التشكيل تقليداً موحداً في تركيبه، بينما توارى المشرّب وانطمر في غياهب التاريخ))<sup>(6)</sup>. وقد تكون الرؤية قريبة، ((كما هو الشأن في تقليد القصيدة الصوفية يحكم أحداثاً منها نسبياً وبحكم التدوين والكتابة))<sup>(7)</sup>. وهي صلب المقاربة. غير أن ما تنفرد به الرؤية الصوفية، عند جموع الشعراء الصوفيين، الثبات والوحدة.

بناء على ما تقدم فقد بنى الباحث مقارنته بعد ((حصار بنية القصيدة الصوفية التقليدية بالإضافة إلى الموشح))<sup>(8)</sup>. وتتلخص عناصر البنية في بناء الهيكل العام للقصيدة، فالموضوعات التي يتضمنها الهيكل العام ويحتوي عليها بناؤه، فالأساليب والأدوات التعبيرية التي تتضمنها الموضوعات وتحتوي عليها، فالمعاجم اللغوية التي تتضمنها الموضوعات والأساليب<sup>(9)</sup>.

وفي سياق وصف بنية القصيدة الصوفية وجد الباحث أنها تشكل من جزئين أساسيين هما: الفرق الأول مبني إلى بُعد الغياب، والفرق الثاني مبني إلى بُعد الحضور. وكلا البعدين، كما يرى الباحث، ((يشكلان بنية القصيدة تشكيلاً متضابلاً ومتبايناً))<sup>(10)</sup> وقد أنضى وصف هيكل القصيدة الصوفية إلى الترتيب التالية:

[غياب] [حضور] أو العكس

[غياب صريح] [حضور إيماني ضمني ممكن]

[حضور صريح] [حضور إيماني ضمني ممكن]<sup>(11)</sup>

(1) جون مال، وليام بويلور، وليام شويان، مقالات ضد النبوة، ترجمة إبراهيم خليل، 41

(2) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤية والتشكيل: 19

(3) م. م: 19

(4) م. م: 20

(5) م. م: 20

(6) م. م: 20

(7) م. م: 20

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤية والتشكيل): 18

(2) م. م: 18

(3) م. م: 15

(4) م. م: 18-19



أدى حصر البنية الدالة للقصيدة الصوفية إلى تفكيك عناصرها التي أشرنا إليها، وأردنا الموضوعات الشعرية التي وصفها الباحث بأنها أيقونات ((العلاقة المشابهة التامة أو شبه التامة بين ما لفظ عليه الموضوع، في تقابل مفرداتها، وتضافرها فيما بينها في واقع العيان، وبين المتصور الدلالي الصوفي))<sup>(1)</sup> اقتضت الخطوة المنهجية التي رسمها الباحث ربط كل عنصر من عناصر بنية القصيدة الصوفية ببنائها هيكلها العام الذي حدده في قسمين أساسيين، كما أسلفنا القول منذ حين، وهكذا فإن الموضوعات التي تختص بالبعد الأول (الغيب) هي الأطلال، والحنين والرحلة. أما الموضوعات التي تختص بالبعد الثاني (الحضور) فقد حصرها في الحسرة المادية والمقام والحال. وأخيرا الموضوعات التي تختص بالبعدين (الغيب والحضور)، فقد مثلها في الغزل والحب الإلهي. وما قيل عن عنصر الموضوعات ينحجب على بقية العناصر الأخرى لبنية القصيدة الصوفية. وبعد حصر كل ذلك، أقام الباحث العلاقة بينها وبين أبعاد القصيدة الصوفية.

إن المنهج الذي اعتمده الباحث، بناء على خطة تتسم بالتناسق والانسجام، ودلينا في ذلك أن دراسة كل عنصر من عناصر بنية القصيدة الصوفية، لم تكن بمنأى عن العلاقة بينها وبين أبعاد القصيدة الصوفية التي ألفناها حاضرة في كل عنصر من عناصرها. إن بناء هذه الخطوة المنهجية على التناسق والانسجام، مكن الباحث من الوصول إلى حكم قيمى يفيد ((أن هذا الوصف لتشكيل القصيدة الصوفية تشكيلا نمطيا موحدًا، على العموم، ينطبق على القصائد المعبرة عن التجربة الصوفية العملية، أكثر على القصائد المعبرة عن التصوف النظري وفلسفته))<sup>(2)</sup>.

بتدرج كل ما سبق في جانب من جوانب المنهج الذي استوحاه الباحث من الدراسات التطبيقية التي أشرنا إليها، وهو المنهج المتعلق بالظاهرة الفنية للقصيدة الصوفية. أما فيما يتعلق بالجانب الثاني وهو الخاص بالبحث عن المتابع الفاعلة في هذه القصيدة أو كما قال الباحث ((العللة التي تشكلت بموجبها القصيدة الصوفية ذات السلوك الصوفي العملي))<sup>(3)</sup>. فإننا نجد قد حصرها في ((البنية الدلالية العينية الموحدة أيضا، التي يصدر عنها كل الصوفية في رؤياهم للعالم، وهي البنية التي تم استنتاجها من مجموع ما قرأناه من القصائد نفسها، ثم من سلوك الصوفية العملي والنظري))<sup>(4)</sup>. فما هي العناصر التي تشترك في رسم الدلالة العميقة الموحدة؟ أو بتعبير أدق ما هي طبيعة رؤيا الشعراء الصوفيين للعالم؟

تشكل البنية الدلالية العميقة التي استنتجها الباحث من مجموع شعر الصوفيين وسلوكهم، وهي ((دلالة موحدة، على شكل مثلث))<sup>(1)</sup>. وهي (أي الدلالة) كما يراها الباحث تتماثل مع سلوك الصوفية. فالصوفي في رحلته ينطلق من الخلق إلى الحق ليعود إلى الخلق، فالرحلة نمطية ثابتة في حياة الصوفي [خلق - حق - خلق]. هذا منبع من الدلالة الصوفية والذي أشار إليه الباحث في قوله: ((يوافق (أي المثلث) تمام المرافقة سلوك الصوفية العملي، فهم جميعا ينطلقون في سلوكهم من موقع الخلق، والذي يسمونه [الفرق الأول]، ثم يتدرجون منه نحو [الحق]، حيث يتم لهم [الجمع]، ولا بد بعده من ضحو وعودة إلى موقع الخلق، وهو ما يسمونه بـ [الفرق الثاني]]<sup>(2)</sup>.

أما العنصر الثاني المشكل لمصدر للدلالة الصوفية التي يحتضنها المثلث الصوفي وهو النبوة المحمدية التي تعتبر المعين - بالنسبة للصوفي - الذي لا ينضب، فهي مصدر رؤياه، ((وقد استمد كيانه وشرعيته من العروج النبوي))<sup>(3)</sup>. فضلا عن الأحاديث النبوية الشرعية التي تعد أحد العناصر الهامة للرؤيا الصوفية، وللتأكيد على ذلك يستشهد الباحث بالحديث القدسي الذي أخذه عن أبين خلدون والذي ورد في كتابه (شفاء السائل لتهديب السائل): ((كنت كنزا مخفيا فأحييت أن أعرف، فخلقت الخلق ليعرفوني))<sup>(4)</sup>. وقد أكد أبين عربي على هذه الحقيقة حينما رأى أن الحقيقة وأشار محقق هذا الكتاب عثمان إسماعيل يحيى أن الحديث السابق ورد في رسالة الأحاديث الكاذبة والضعيفة لأبن تيمية (خطوط) [هذا ليس من كلام النبي، صلى الله عليه وسلم، ولا يعرف له إسناد صحيح ولا ضعيف]. وتبعه أبين حجر والزركشي. ويقول علي القاري: ولكن معناه استفاد من قوله تعالى: ﴿وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنْسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِي﴾، أي يعرفون كما فسره أبين عباس. وفي روضة التعريف (خطوط سليم 495 / 182) [إن هذا الحديث عند الصوفية في صحة الإسناد إليه بمنزلة حديث التواتر عند المجتهد] ص: 182

المحمدية هي مصدر كل الحقائق، ومن هنا، فلا غرو أن تكون رؤيا الصوفيين هي النبوة المحمدية: ((إن كل نبي من لدن آدم إلى آخر نبي، ما منهم أحد إلا يأخذ من مشكاة خاتم النبيين، وإن تأخر وجود طيبته

(1) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل): 22

(2) م. ص: 22

(3) م. ص: 22

(4) ورد هذا الحديث في التجليات الإلهية لأبي الدين بن العربي بالرواية التالية: [كنت كنزا مخفيا فأحييت أن أعرف فخلقت خلقا في عرفوني] ص: 184.

(1) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل): 20-21

(2) م. ص: 21

(3) م. ص: 21

(4) م. ص: 22



فإنه بحقيقته موجود، وهو قوله صلى الله عليه وسلم: كنت نبياً وآدم بين الماء والطين<sup>(1)</sup>، والشاهد في هذا القول أن الدعوة المحمدية تتمثل في شخص الرسول - صلى الله عليه وسلم - هي طلب الرؤيا الصوفية والمعبرة عن حقيقتها.

في هذا السياق يكشف الباحث م. حبار عن المصطلحات الأساسية التي استوحاها من منهج غولدمان لتسغه على تمثل التجربة الشعرية الصوفية المختزلة في المثلث الدلالي. فالخلق أو المجتمع هو الواقع القائم، والتغير هو الوعي الممكن بالحق والحق.

تختتم هذه القراءة في منهج الباحث بالإشارة إلى خاصية رؤيا الصوفية للعالم، وهي في الواقع رؤيا متميزة ثابتة وموحدة بين جماعة المتصوفة عموماً<sup>(2)</sup>. وبالتالي فإننا لا نفترض أن نجد غير هذه الرؤيا في التجربة الشعرية الصوفية. فمقياس صوفية الشعر هي حضور الدلالة الثلاثية، ومقياس الرؤيا الصوفية التشكيل الشعري الذي يجسدها. ويمكن أن نلاحظ أن الرؤيا الصوفية للعالم للتجربة الصوفية، لا تقتضي من الباحث تفسيراً خارج البنية السطحية. فتفسيرها متضمن في تشكيلها باعتبار خصوصية التجربة الشعرية، ومن أجل ذلك جاءت هذه القراءة لتحديد الخطوط العريضة لخريطة تسمح بقراءة الخطاب الشعري الصوفي والاقتراب منه.

## ثانياً: البنية المعمارية للقصيد الصوفي:

يقصد بالبنية المعمارية للقصيد الصوفي الطريقة التي بنيت بها القصيدة الصوفية، وكان لا بد من البدء بالتشكيل الهيكلي للخطاب الصوفي، لأنه بمثابة ظهر البعير الذي يوضع عليه السرج، ((إنه بمجرد أن يرتاد الشاعر الصوفي شكلاً من أشكال القصيدة الصوفية، فإن كل شيء في قصيدته يتصرف، أو يرفع إلى أجواء صوفية، وتصبح بنى القصيدة كلها علامات لها محملات جديدة مصاحبة للمحملات الاصطلاحية))<sup>(3)</sup>.

يتضمن شكل القصيدة الصوفية مضمونها، وليس مجرد تشكيل لغوي حيادي، إنه وسيلة مركزية في الخطاب الصوفي للتحليق في الأجواء الصوفية، ومن هذا الباب تصبح القصيدة تشكيلاً يحمل مدلولات

رؤيا صوفية، إلا أن م. حبار يميز بناء القصيدة الصوفية عن بناء غيرها من الأجناس الشعرية العربية الأخرى، لأنها ((تخضع في بنائها للمثلث الصوفي مثلما يخضع له الشاعر الصوفي في مقاماته وأحواله))<sup>(4)</sup>.  
لها هي خصائص التشكيل الهيكلي للقصيدة الصوفية؟

لنخوض في هذه المسألة انطلاقاً من مسلحة ذات أسس عقلية مر بها أبو مدين التلمساني (في تجربته السلوكية بالمرحلة الثالثة: مرحلة الفرق الأول، - مرحلة الجمع -، فمرحلة صحو الجمع أو الفرق الثاني)<sup>(5)</sup>، وهذه المراحل الثلاث يجدها الباحث تتماثل كلية مع ((المثلث الدلالي الصوفي [خلق - حق - خلق])<sup>(6)</sup>. ومن هذا التحليل يبلج الباحث إلى الخطاب الشعري الصوفي بوصفه بنية معمارية لسانية، حيث افترض أنه يتأسس ((من ثلاثة أجزاء أو أقسام متباينة، قسم غياب أول - قسم حضور - قسم غياب ثاني))<sup>(7)</sup>. على نحو ما هو مبين في الترسيم التالية: التجربة السلوكية الصوفية

مرحلة الفرق الأول	مرحلة الجمع	مرحلة صحو الجمع أو الفرق الثاني
خلق	حق	خلق
غياب أول	قسم حضور	غياب ثان

### المثلث الدلالي الصوفي

#### بنية القصيدة الصوفية

هذا على مستوى الافتراض، أما على مستوى التحليل المحايد للنصوص الشعرية الصوفية، فإن الباحث تحصل على نتائج لا تتجسم مع فرضيته، بمعنى أن بنية الخطاب الشعري الصوفي لا تتماثل مع التجربة السلوكية الصوفية ومع المثلث الدلالي الصوفي، فهي إذن، لا تشكل ((إلا من جزأين اثنين: أحدهما يصور إنشاء الذات الساكنة للمغيب، وينظر مرحلة الفرق الأول أو مرحلة [خلق5] في المثلث الدلالي الصوفي، وآخرهما يصور إنشاء الذات الساكنة للمعلوم، وينظر مرحلة الجمع أي الحضور أو مرحلة [حق5]). غير أن مختار حبار يرى أن القول الشعري ((يتزاح إلى المرحلة الثانية صحو الجمع أو الفرق الثاني أو مرحلة: [خلق2])<sup>(8)</sup>.

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 45

م. م: 29

م. م: 29

م. م: 29

م. م: 29

م. م: 29

(1) عبي الدين بن عربي، فصوص الحكم، ج 1: 63-64، نقل عن، عبد المصم عزيز النصر، العلاقة بين الحقيقة والإنسان

الكامل عند الشاعر الشيخ عبي الدين بن عربي مجلة دراسات، المجلد 27، العدد 2 آب 2000: 375

(2) والحديث الشريف: عن أبي هريرة قال: قالوا يا رسول الله صلى الله عليه وسلم متى وجبت لك النبوة؟ قال وآدم

بين الروح والجسد

(3) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 24

(4) مختار حبار، سيميائية الخطاب الشعري عند الصوفية، مجلة تحقيقات الحفائفة، العدد 2، يونيو، 1993: 44



ويذهب الباحث أن الشاعر الصوفي يعبر عن المرحلة الثانية (الحضور) بعد الصحو، أي بعد عود إلى الحياة العادية، فلا يستطيع أن يعبر عن مرحلة الحضور وهو في الحضور. واستخلص الباحث ((أن البنية الهيكلية للخطاب الشعري الصوفي ذو بُعدين فقط: أحدهما يحدد مرحلة الغياب الأول وآخرهما يحدد مرحلة الحضور، ولكن من موقع الغيب الثاني))<sup>(1)</sup>.

إذن فإن الشكل الشعري الذي يحدد التجربة الصوفية يتأسس على بُعدين: بعد الغياب وبعد الحضور، وهو شكل يجتزل التجربة الصوفية ويميزها. فالشكل مرتبط بالتجربة وهذه مرتبطة بدورها بالثلاث الدلالي الصوفي ((الذي يعتبر هو والشكل بمثابة شيء واحد له ظاهر وباطن. فالثلاث يمثل الوجه الباطن في حين يمثل الشكل المتحقق صوتيا وكتائيا الوجه الظاهر، إذ تستخرج التجربة الصوفية وهي باطن بالتجربة الشعرية وهي ظاهر))<sup>(2)</sup>.

أبان الباحث غنار حيار عن أمرين أساسيين في القصيدة الصوفية وكليهما يشكلان وجهين لعملية واحدة. فالجانب الأول لسانی، والثاني دلالي، أو ما اصطلح عليه الباحث بمصطلحي الظاهر والباطن. وقسم هذا الأخير إلى ((قسمين كبيرين لا إلى ثلاثة))<sup>(3)</sup>. فبالنسبة إلى القسم الأول فقد حصره في بعد الغياب ((ويمثل هذا القسم دلاليا في المثلث الصوفي اصطلاح 'خلق' 1 = الفرق الأول))<sup>(4)</sup>، ويشمل على بنى صغرى متداخلة هي توظيف أيقونات أما القسم الثاني فيتمثل في بعد الحضور. ويشمل أيضا على بنى صغرى، قد تكون متداخلة هي توظيف أيقونات معينة مثل الحجة الخمسة<sup>(5)</sup>. أما القسم الثالث وهو القسم الحاضر الغائب، لأنه حاضر بصورة مستمرة في القسم الثاني ((لا نجد له وجودا ملموسا ومستقلا في بناء شكل القصيدة العام، فإنه موجود ضمنا في قسمها الثاني، بل هو نفسه القسم الثاني... انزاح من موقف حق في قمة المثلث الصوفي إلى خلق 2 = الفرق الثاني، الذي يمثل اعتبار ما كان))<sup>(6)</sup>.

في سياق وصف التشكيل الهيكلية للقصيدة الصوفية يلاحظ الباحث أنها (أي القصيدة) قلما يجتمع فيها البعدان أو القسمان (غياب و حضور)، ((وقد يجتمعان في بعض التجارب الكاملة اجتماع تقابل))<sup>(7)</sup>. ويسوق الباحث على ذلك أمثلة يجتمع فيها البعدان، منها (تائية سيدي الشيخ، أو نظم السلوك لأبن الفارض، أو مقامة الأمير عبد القادر الثرية) هذا على المستوى الدلالي، أما على مستوى الكم، فقد

إننت النتائج التي توصل إليها الباحث، أن بعد (الغياب) يبقى هو البعد المهيمن في التجربة الشعرية الصوفية لسبب بسيط هو عدم الظفر بالبعد الآخر الذي يبقى أمنية كل صوفي، لذا تبقى ((الغلبة الغالبة هي عادة لمرحلة الغياب، ذلك لأن التجربة الصوفية العملية قلما يحظى فيها الصوفي بالحضور، فقد يظل بنشده في شعره دون فتح))<sup>(1)</sup>.

اقتضت المقاربة التي تبناها الباحث فضلا عن طبيعة التجربة الشعرية الصوفية أن يقوم بتصنيف التصانيد الصوفية وفق المبدأ اللساني إلى بعد غياب وبعد حضور. ولتجسيد هذا المبدأ كشف الباحث عن المنهج الذي مكنته من تصنيف البعدين السالفين فقل: ((انطلقنا في ذلك من الكل المتدرج نحو الجزء أي من الخطاب الأدبي الصوفي، فالقصيدة، فأجزاء القصيدة، فموضوعات... القصيدة، فأساليبها ثم كلماتها أو معجمها، وبالنظر إلى الكل في سياق التصوف وأجوانه))<sup>(2)</sup>.

فهذه الخطوة المنهجية توصل الباحث إلى تجسيد رؤيا الصوفي للعالم، إيمانا منه بأن الجزء لا يمكن إدراكه إلا في إطار الكل أو العام. فدلالة المدلول لا تدرك إلا من خلال السياق العام للعبارة أو الجملة، ودلالة البيت لا تدرك إلا من الدلالة الشاملة للقصيدة، وهذا المبدأ نستخلصه، لأنه ينسجم مع التجربة الشعرية الصوفية التي تعبر عن دلالة شاملة ((لا تعكس إلا فاعلية واحدة هو المثلث الدلالي الصوفي))<sup>(3)</sup>.

من هذا المبدأ (التدرج من الكل نحو الجزء)، وانطلاقا من إرث الألسنيين القدماء والمعاصرين الذين ((لا يعتبرون الكلمة -...- وحدة دالة إلا بضم بعضها إلى بعض تحويها في لغة من اللغات، وفي سياق من السياقات))<sup>(4)</sup>. فإن الباحث يحدد ثلاثة اعتبارات منهجية ينطلق منها في تعامله مع القصيدة الصوفية:

الاعتبار الأول: يتمثل في أن النص يعد بمثابة الجملة الكبيرة في الخطاب الأدبي، ويمكن أن يتجدد هذا الاعتبار على المستوى التطبيقي، باعتبار التجربة الشعرية الصوفية بمثابة بنية كبرى في الخطاب الأدبي الصوفي، وبالتالي فلا بد من قراءة القصيدة الصوفية وفق هذا الاعتبار. الاعتبار الثاني: وهو ينطلق من ((مبدأ تقسيم الكلام إلى ضربين))<sup>(5)</sup> وهذا المبدأ مؤصل عند القدماء والمحدثين، كما بين الباحث.

أما الاعتبار المنهجي الثالث: وهو الوصول إلى مبدأ التصنيف اللساني للتصانيد الصوفية، وقد نجد عمليا على مستوى المقاربة في ((مستوى إحصاء النصوص الشعرية وتصنيفها بحسب دلالتها الكلية

(1) غنار حيار، شعر أبي مدين التلمساني، الرويا والتشكيل: 30

(2) غنار حيار، سيميائية الخطاب الشعري عند الصوفية، مجلة تحقيقات الحداثة، العدد 2، يونيو، 1993: 45

(3) م. من: 45

(4) م. من: 45

(5) م. من: 46

(6) م. من: 46

(7) غنار حيار، شعر أبي مدين التلمساني الرويا والتشكيل: 30

(1) غنار حيار، شعر أبي مدين التلمساني الرويا والتشكيل: 30

(2) م. من: 30

(3) م. من: 30

(4) م. من: 32

(5) م. من: 31



الثانوية أو بنيت العميقة، والتي يعمل النص بوصفه جملة كبرى أو علامة كبرى، على إنتاجها، والنص عليها من خلال المعنى الأول... وتكون البنية السطحية هي القابل أو المجلي، تماما كما يتجلى واجب الوجود في إمكانات الوجود في المعتقد الصوفي<sup>(1)</sup>.

نتخلص مع الباحث أن البنية المعمارية للقصيدة الصوفية تختزل في الشكل الثاني، وهذا الشكل موجود في المثلث الدلالي الصوفي، وهو ذو وجهين أو بعدين [بعد الغياب] و[بعد الحضور]، ومن هذين البعدين دخل الباحث دراسة التشكيل الميكانيكي للقصيدة الصوفية. فكيف قارب الباحث بعد الغياب بوصفه شكلا من أشكال القصيدة الصوفية؟ وكيف مائل بينه وبين منابعه الفاعلة؟

بداية قام الباحث بتحديد مفهوم بعد الغياب<sup>(2)</sup>، وهو المفهوم الذي نراه ضروريا ليمكنا فيما بعد من القبض عليه في التجربة الشعرية الصوفية لأبي مدين التلمساني. ثم عرض نماذج شعرية لأبي مدين تجسد بعد غياب (الفرق 1)، وهو البعد المهيمن على التجربة الشعرية في النموذج الأول. وتجلت الخطا المنهجية التي اعتمدها الباحث في تطبيق الاعتبار الثاني - الذي أشرنا إليه منذ حين - الذي يرى أن النص المستهدف<sup>(3)</sup> يجعل المعنى ومعنى المعنى، ويفهم ذلك من قول تعجب أحد المريدين - الذي تنقل عن الباحث - حينما قرأ شعر شيخه، فيبدو أنه لم يجد ما كان يريد أو يعتقد، ((فقال الشيخ لمريده: إن فننت في شعري عن الحب الجسداني فسوف نحمده، وإن فننت عن الحب الصوفي فسوف نحمده أيضا، ولكن بالقدر الذي أنت عليه))<sup>(4)</sup>.

إن كلام الشيخ، كما وصفه الباحث، حار، يحمل المعنى ومعنى المعنى، غير أن الكشف عن المعنى الثاني ليس بالأمر السهل إلا من أوتي القدرة على كشف حجاب هذا المعنى، وهذا ما يستوحى:

تذلل في البلدان حين مبني	ويت بأوجاع الموى أنقلب
فلو كان لي قلبان هت بواحد	وأترك قلبا في هواك يعذب
ولكن لي قلبا فملكه الموى	فلا العيش يهنا لي ولا الموت أقرب
كمصفورة في كف طفل يضمها	تذوق سياق الموت والطفل يلعب
فلا الطفل ذو عقل يحسن لما بها	ولا الطير ذو ريش يطير فيذهب
سميت بالمجنون من ألم الموى	وصارت بي الأمثال في الحي تضرب

## لها معشر العشاق موتوا صباية كما مات بالمهرجان قيس المذب

من قول الشيخ (ولكن بالقدر الذي أنت عليه) من جهة، وأكد عليه الباحث من جهة ثانية، لأنه يتجسم مع الاعتبار الثاني الذي صفت في صوته الأبيات. معنى هذا أن الأبيات التي أومأنا إليها تتدرج ضمن هذا الاعتبار، ((لا شيء ياد فيها من القرائن اللفظية التي تمنع من إرادة الدلالة الأصلية للملفوظ ولا شيء فيها يمنع من حملها على أنها في الحب الإنساني أو الجسداني))<sup>(1)</sup>. وهذا ما قد يوهم البعض من اعتبار الأبيات من الحب الإنساني. ولتجنب القارئ الوقوع في فخ القراءة السطحية، اقترح الباحث مقارنة الأبيات وفق الاعتبارات السابقة لتحقيق القراءة الباطنية، وبهذا الإجراء نصل إلى اكتشاف المعنى، ومعنى المعنى. وقد تحققت هذه القراءة عند الباحث ومكتته من تجسيد رؤيا الشاعر للعالم (بعد الغياب)، حينما وضع القصيدة في سياق الخطاب الصوفي، وخطاب أبي مدين في ديوانه.

بعد تثبيت الاعتبار الأول، قارب الباحث القصيدة في ضوء الاعتبار الثاني، أي أنه انطلق من مبدأ منهجي أساسي يعتبر القصيدة جملة كبيرة أو علامة كبيرة، لأنها تقول المعنى ومعنى المعنى، فهي دال له بدلولان الأول تحوي يفهم من ظاهر اللفظ وهو الحب الإنساني، والثاني لا تحوي نصل إليه عن طريق الاستدلال والتأويل بواسطة المعنى الأولي هو الحب الإلهي<sup>(2)</sup>.

من هنا بدأت تتضح تدريجيا ملامح المقاربة التي أشرنا إليها في الجزئية السابقة، والتي تقوم على المنهج الذي يربط الظاهرة الفنية و منابعها الفاعلة، ويمكن أن تمثل ذلك من المفاهيم والآليات الإجرائية التي وظفها الباحث في مقارنته. فالقصيدة هي ((استعارة كبيرة تصريحية قائمة على علاقة التناظر والتماثل بين الشيء المصرح به أبدا والأصيل المطوى أبدا))<sup>(3)</sup>. ومن هذا الباب يمكن القول إن الباحث كان في هذه المرحلة منجما مع مبادئ المنهج البنيوي التكويني، وهذا يمكن أن نستدل عليه من مصطلحي 'التناظر' و'التماثل' بوصفهما مفهومين إجرائيين استعان بهما الباحث على مقارنة رؤيا القصيدة الكامنة بين الشيء الممثل ((في بنية القصيدة العربية التقليدية أو الموشح، والأصيل عادة ما يطوى لأنه ذوق خاص لتجربة خاصة... فلا غرابة إذن ألا تكون للتصوف، وهو ذوق خاص، لغته الخاصة به، التي تجسد مواجبه وأذواقه تجسيدا أصيلا، على الرغم من طول الحقة الزمنية التي مرت بها التجربة الصوفية))<sup>(4)</sup>.

(1) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل، 33

(2) م. من: 33

(3) م. من: 34

(4) م. من: 34

(1) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل: 31

(2) م. من: 32

(3) راجع، م. من: 32

(4) راجع الأبيات، م. من: 32-33



نظرا لخصوصية التجربة الشعرية الصوفية، فقد نبه الباحث إلى مسألة منهجية أساسية، وهي أن مقارنة معنى المعنى، لا تقف عند حدود الموازنة بين الدال والمفهوم، إنما ((بمقدار ما يكون عليه الدارس لهذا الشعر ملما بالمعرفة الصوفية في عمومها، مما يساعد على الربط بين الشبه والأصل من جهة، وعلى إبراز الموقف الاجتماعي الصوفي من جهة أخرى))<sup>(1)</sup>.

وصفة الكلام عن هذا الاعتبار أن منهج الباحث في مقارنة بُعد الغياب في القصيدة الصوفية لأبي مدين، قائم على اعتبار القصيدة علامة كبرى لها دال ومدلول. فالأول يتنثل في الألفاظ والمصطلحات والإيقاع والأصوات، والثاني يتشكل من مفهومين أحدهما أولي وهو ما تدل عليه الدلالة المباشرة للنص. لن يستوفى الكلام عن هذه المقاربة ما لم نتطرق إلى الاعتبار الثالث، الذي تعرض إليه الباحث لاستكمال قراءته للقصيدة المذكورة التي ((تجسد جانباً من جوانب المثلث الدلالي الصوفي بوصفه بنية عميقة كلية، هو جانب [خلق الحق] ومن ثم فهي من صنف شعر بعد الغياب أو بعد الفرق الذي يعد أبداً هو الفاعل والقصيدة أبداً هي القابل أو المجلي))<sup>(2)</sup>.

يستفاد من مقارنة تختار. حباركه اعتمد على مفهوم التماثل Homologie بوصفه آلية إجرائية للكشف عن بُعد الغياب من خلال العلاقة التي يقيمها التماثل بين علاقات بنية النص السطحية وعلاقات البنية الدالة العميقة التي قالها النص))<sup>(3)</sup>. للتوصل إلى العلاقة الروحية التي جسدها العلاقات الحسية في قصيدة أبي مدين))<sup>(4)</sup>.

إن مفهوم التماثل الذي وظفه الباحث لاستنباط العلاقات الروحية من العلاقات الحسية يؤكد على التزامه بروح المنهج البنوي التكويني، وإن كان المصطلح ((يشير العلاقة بين الوعي الجمعي لطبقة أو أكثر من طبقات المجتمع مع البناء التخيلي للعمل الأدبي))<sup>(5)</sup>. غير أن م. حبار نجح في تطويع المصطلح في ضوء التجربة الشعرية الصوفية ذلك أن الأصل في التماثل أن يكون بين العمل الإبداعي والوعي الجمعي للمجتمع، ولا يمكن أن نعتبر ممارسة الباحث للمصطلح إخلالاً بمفهومه، بل مكنه بمرونة تسجيم والتجربة الصوفية. وإننا نجد كثيراً من الباحثين قد وظفوا المفهوم في مجالات أخرى، لغوية وسيميائية حيث ((استخدم المصطلح رومي لاندی Rossi Landi أحد السيميولوجيين، الذي استخدمه في وصف العلاقة بين

الإنتاج اللغوي والإنتاج المادي، وهو مدين لغولدمان في استخدامه لهذا المفهوم، وإن كان هو الذي تناول من المنظور السيميولوجي))<sup>(1)</sup>.

ليس من الضروري أن يلتزم الباحث بذات المفهوم للمصطلح، فقد يسيء ذلك إلى المنهج أكثر مما يفيد. لذا فمن الحكمة أن يكيف مفهوم المصطلح حسب طبيعة الجنس الأدبي خصوصاً إذا تعلق الأمر بنس الشعر الذي يراه أصحاب هذا الاتجاه أنه من أصعب الأجناس الأدبية خضوعاً للمنهج البنوي التكويني. ومن هنا نقول إن الباحث اعتدى إلى استنباط العلاقة الروحية عن طريق العلاقة الحسية من خلال آلية التماثل التي جسدت العلاقة الأخرى التي لم يصرح بها النص مباشرة، ((وهي تعلق الذات الشاعرة بالآخر تعلق محبة وشوق))<sup>(2)</sup>. وقد مكنت آلية التماثل الباحث من التوصل إلى أن العلاقات التي تشكل سطح البنية اللسانية... هي التي تحددها نظرية المعرفة الصوفية التي تتلخص في أنها: (محبة بين معرفتين) أي (معرفة، فمحة، فمعرفة))<sup>(3)</sup>.

إن تحليل العلاقة الأولى وهي علاقة [المعرفة] الأولى، أوصلت الباحث إلى نتيجة استخلصها من النص، وهي أنه جسد بعداً من نظرية المعرفة، وهو بُعد الغياب لأن ((الذات الصوفية ومن مقام خلق... ويدافع المحبة الحاصلة من التجلي الأول، والمعرفة الأولى، تصبو إلى التجلي الثاني وتتوق إليه... (ل) معرفته معرفة حضورية أخرى))<sup>(4)</sup>.

في هذا السياق الذي مكن الباحث من أن يجد رؤيا أبي مدين التلمساني، أدخل مصطلح الزمرة للدلالة على فئة الشعراء الصوفيين التي لها انتماء اجتماعي وثقافي وأيديولوجي. فرويا أبي مدين هي رؤية زمرة التي ينتمي اجتماعياً وثقافياً. ((فالشاعر الذي عبر عن نفسه وجسد اغترابه عن الذات العلية، يكون قد عبر في الوقت نفسه عن مشاعر الزمرة التي ينتمي إليها، ومن ثمة فإن فهم العمل الأدبي وتفسيره، يقوم على الذهاب والإياب بين العمل الأدبي بوصفه بنية فردية متغيرة، والرؤيا الصوفية بوصفها بنية دلالية عميقة جماعية ثابتة))<sup>(5)</sup>.

إن الرؤيا الصوفية التي وقف عندها الباحث، تحتوي على وعي الزمرة الصوفية. وبالتالي فهناك علاقة تفاعلية بين شعرا أبي مدين وبين وعي الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها. وقد أكد غولدمان على هذه

(1) غفار حبار، شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل، 34

(2) م. م: 36

(3) م. م: 39

(4) م. م: 39

(5) جون هال، وليام بويلور، وليام شوبان، مقالات ضد البنوية، ترجمة إبراهيم خليل: 49

(1) جون هال، وليام بويلور، وليام شوبان، مقالات ضد البنوية، ترجمة إبراهيم خليل: 49

(2) غفار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 39

(3) م. م: 40

(4) م. م: 40

(5) م. م: 43



العلاقة على مستوى التنظير، وعلى مستوى الإنجاز قارب مسرح راسين وأفكار باسكال بالفئة الاجتماعية الجانسينية Jansénistes التي كانا يتبعان إليها.

نتقل الآن إلى البعد الثاني في المثلث الدلالي الصوفي، والمتمثل في بُعد الغياب للكشف عن المقارن التي مكنتنا من قراءته هذا البعد وتفسيره. وتبين لنا من استقراء مراحل المقارنة، أن الباحث أقام منهجه على افتراضات مؤسسية، حيث اتخذها دوماً، كمنطلق منهجي لمقارنة رؤيا العالم للتجربة الشعرية الصوفية، والتي اختزلها في المثلث الدلالي الصوفي، الذي استوحاه من التجربة الشعرية الصوفية:

(( - من علامات صدق المريد في بداية إرادته فراره عن الخلق.

- ومن علامات فراره عن الخلق وجوده: للخلق.

- ومن علامات صدق وجوده للخلق رجوعه إلى الخلق))<sup>(1)</sup>.

انطلاقاً من المقولة السابقة، قارب الباحث التجربة الشعرية الصوفية لدى أبي مدين التلمساني واستخلص أن العنصر الأول جسد التجربة الشعرية لأبي مدين لبعد الغياب ((وهذا ما عبر عنه الصوفي بالصحو الأول أو الفرق الأول))<sup>(2)</sup>. [خلق 1 - حق]. أما العنصر الثاني من المقولة فإنه يجسد فرار الشاعر إلى الحق في التجربة الصوفية، طبعاً، ((وأن الحال الذي يوافقه هو صحو الجمع، وهو الحال الذي يتحقق في الصوفي نوع من التوازن... وهي اللحظة التي يكون فيها الصوفي جديراً بالوقوف في مقام الحضرة واللاتنامي))<sup>(3)</sup>. أما العنصر الثالث من المقولة فإنه يمثل هبوط الشاعر الصوفي من الحق إلى الخلق<sup>(4)</sup> لتصبح التجربة الصوفية مغتزلة على النحو الآتي:

[فرق - جمع - فرق] = حال

[خلق - حق - خلق] + = مقام

يصل الباحث إلى هذا الاستنتاج:

المقام الأول (خلق 1) حاله فرق 1

المقام حق (حاله جمع)

المقام فرق 2 حاله فرق 2

(1) مجلة البلاغة المقارنة، تولا، عن، م. م. 46 ؟

(2) م. م. 47

(3) م. م. 47

(4) راجع، م. م. 47

استكمالاً لبناء فرضية المثلث الدلالي الصوفي، وظف الباحث مصطلح [الوقت]، وهو مفهوم أساسي في التجربة الصوفية. فالصوفي إما أن يهيمن على الوقت أو يهيمن عليه. إن مفهوم الوقت في هذه التجربة إما أن يكون زائلاً، وهنا يكون مقابلاً، كما قال الباحث، وإما أن يكون تعبيراً عن المطلق ((الذي يتم به التجلي الحقاني))<sup>(1)</sup>. إن تقديس الوقت في التجربة الصوفية، إنما تقديس للحق التجلي في اللحظة والآن<sup>(2)</sup> والخروج منه هو دعوة إلى المفيد، ومن هذا التحليل يصل الباحث إلى ترميز الوقت الصوفي: [إثبات - آن - اثبات].

ومن هذه الترسمة يتضح أن بعد الغياب تشكل قصائده من التقابل العمودي [خلق - فرق - إثبات]، بمعنى أن مأساة الشاعر جسدت ((معاناته أمام مقامه وحاله ووقته في جميع تلك القصائد))<sup>(3)</sup>. أما البعد الصوفي في هذه الترسمة، كما بينه الباحث، فتجسده المتقابلات الوسطى [حق - جمع - آن] ففيه يتطابق (الجمع) و(الآن) ((يتمتع فيها الذات الصوفية الحاضرة هو القول))<sup>(4)</sup>. ومن هنا يفهم سبب تلة الشعر الصوفي الذي يجسد بعد الحضور، لأن القول كما قال م. حيار لا يحدث إلا بعد العودة إلى عالم البشر، حيث تلغى الذات الصوفي إلى حال الجمع ليبر عن تحريره، وهذا ما تجسده المتقابلات الأخيرة [خلق - فرق - اثبات]<sup>(5)</sup>. ويعود الباحث إلى الترسمة ليشير إلى المتقابلات الأولى التي تشابه مع الأخيرة، من حيث التركيب لكنهما تختلفان من حيث المحتوى<sup>(6)</sup>.

وعلى المستوى الإجرائي جسد الباحث بُعد الحضور [حق - جمع - آن] في القصيدة التوتونية الحميرية لدى أبي مدين التلمساني<sup>(7)</sup>، والتي جسدت رؤية الشاعر عن طريق تعبير الالتفات من المتقابلات العمودية الثانية التي ((تلغى فيها الذات نحو متقابلات الحضور))<sup>(8)</sup>. وقد أبان الباحث أن بُعد الحضور في التوتونية بوصفه رقيباً للعالم يتجلى على مستوى التشكيل اللغوي لها، الذي حمل هذه الرؤيا. فدلالة الالتفات

(1) مختار حيار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والشكل: 47

(2) م. م. 47

(3) م. م. 48

(4) م. م. 49

(5) م. م. 49

(6) م. م. 49

(7) م. م. 50، انظر التوتونية التي جاء في مطلعها:

فتحن أناس لا نرى المزج مد كنا

أدركنا لنا صرفاً ودع مزجها هنا

(8) م. م. 49

إلى بعد الحضور، جسدها استعمال أفعال الماضي ((من مقام وحال ووقت: [خلق - فرق - أنشأ]) ومن استعمال رمز الحمر وما في حكمه للدلالة على معاني ذوق الحبة الإلهية))<sup>(1)</sup>.

نخلص في ختام استقرائنا لهذه الجزئية أن البنية المعمارية للقصيد الصوفي لأبي مدين التلمساني جسدت رؤياه العالم في بعدها كغيب والحضور. وأن هذه الرؤيا ما كانت لتجسد لولا المثلث الدلالي الصوفي الذي يصنع دورة التصوف، والذي استحوذ به الباحث من مقولات الشاعر، والذي يشكل رؤيا التجربة الصوفية الثابتة التي تتماثل مع التجربة الشعرية الصوفية.

### ثالثاً: البنى الموضوعاتية في تناظرها مع الرؤيا الصوفية:

تناول هذه الجزئية التظاهرات الرؤيا الصوفية كما تجسدت في البنى الموضوعاتية من خلال إعادة رسم المسار المنهجي الذي وضعه الباحث لمقاربة البنى الموضوعاتية في تناظرها مع الرؤيا الصوفية للعالم التي حددها التشكيل المبكلي للتجربة الشعرية الصوفية، والمثلة في المثلث الدلالي الصوفي ببعديه: لغيب والحضور. ولتحقيق هذه الغاية حدد الباحث مصطلحات تعد مفاتيح أساسية لمقاربة رؤيا التجربة الشعرية الصوفية، وهي الخطاب الشعري الصوفي الذي أراد به عموم الشعر الصوفي بما في ذلك شعرا أبي ندين التلمساني فضلاً عن التجربة الصوفية العملية))<sup>(2)</sup>. وهو مفهوم يشير إلى الشمولية خلافاً لمفهوم الشعر الذي هو أخص من ذلك.

في سياق هذا الوصف بين الباحث أن الخطاب الشعري الصوفي يتشكل من عناصر وهي مجموع القصائد والمقطعات، التي تجسد بعد الغياب، وبعد الحضور، ((ثم إن هذه القصائد والمقطعات تتشكل في بدورها من وحدات موضوعاتية أو صور كثيرة ومتنوعة))<sup>(3)</sup>. يستثنى منها الموضوعات الصوفية ذات الطابع التعليمي أو الفلسفي أو ما شابه ذلك، لأنها لا تتصل بالتجربة الشعرية الصوفية المحضة. فما هي الخاصية المميزة للموضوعات والصور الشعرية الصوفية؟

قبل الكشف عن المقاربة التي انتهجها الباحث لتجسيد العلاقة بين البنى الموضوعاتية ورؤيا أبي مدين التلمساني للعالم كما حددت في المثلث الدلالي الصوفي أشار الباحث أن هناك موضوعات شعرية تختص ببعد الغياب وهي موضوعة الطلل، وموضوعة الغزل، وموضوعة الرحلة، موضوعة الحنين، وأخرى تختص ببعد الحضور وهي: الغزل، الحمر، والمقام والحال. وهناك ما تشترك بين البعدين وقد حددتها الباحث في موضوعة الغزل (الحب الإلهي)، وعلى العموم فإن الموضوعات الشعرية التي نلجدها عند شعراء

الصوفية هي موضوعات نلجدها عند شعراء العربية التقليديين، وهي، كما بين الباحث، قد تأتي مستقلة، ويمكن أن تشارك غيرها. وفي هذا الصدد ذكر الباحث بمسألة منهجية أساسية تتصل بالموضوعات الشعرية الصوفية، وهو وضعها ضمن الإعتبار الثاني<sup>(4)</sup>، أي أن النص الشعري الصوفي مفتوح على إنتاج المعنى ومعنى المعنى، ظاهراً شياً، وباطناً شياً آخر، لذلك أطلق الباحث على هذه الموضوعات مصطلح إيقونات Iéone بسبب ((العلاقة المشابهة التامة أو شبه التامة بين ما تدل عليه موضوعة ما... وبين التصور الدلالي الصوفي الذي يشير إليه باطنياً واللاواقع))<sup>(5)</sup>.

بعد حصر الموضوعات الشعرية الصوفية كما تجسدت في البعدين السالفين، ومقاربتها وفق الاعتبار الثاني الذي يحاطها على أنها ((علامة كبرى نتج دلالة كلية محوية، وتحميل على دلالة أخرى لا محوية، وهي الدلالة الصوفية، بحيث تكون العلاقة بين الدلالة النحوية والدلالة اللاغوية علاقة محاكاة أو مشابهة))<sup>(6)</sup>.

يؤكد الباحث في الفقرة السابقة على مسألة منهجية أساسية تتمثل في أن قراءة الخطاب الصوفي تقوم على مقارنة بنوية تكوينية أساسها التناظر البنائي بين داخل وخارج، أي بين بنية دالة وبنية مماثلة لها لا توجد في الواقع الاجتماعي التاريخي، إنما بين بنية فنية وأخرى شبيهة لها تساعد على تحديد رؤيا المبدع للعالم ليس من خلال واقع قائم وواقع ممكن، إنما على أساس تأويل ومعرفة مسبقة لنظرية المعرفة الصوفية. فكيف تظاهرت الموضوعات الشعرية الصوفية المتعلقة بالبعد الأول (الغيب)، التي قاربها الباحث لتجسيد رؤيا أبي مدين التلمساني للعالم؟

استناداً إلى البيان المنهجي الذي أعلن عنه الباحث في المدخل، عرض المعنى النحوي لدلالة الطلل في الخطاب الشعري العربي القديم قبل أن ينتقل إلى ((الطلل بخواصه الشكلية والدلالية إلى القصيدة الصوفية))<sup>(7)</sup>. ومن الاختلافات التي رصدتها الباحثة لموضوعة الطلل في الخطاب الشعري التقليدي، وفي الخطاب الشعري الصوفي، تصدر الطلل في مقدمة القصيدة التقليدية، وعدم استقراره في القصيدة الصوفية، وهذا اختلاف جوهري بين القصيدتين أوعزه الباحث إلى أسباب ذوقية ونفسية. فالشاعر الصوفي يستعير من القصيدة التقليدية وحدات تتسجم مع ذوقه ومشاعره الداخلية، وبالتالي مع رؤياه للعالم. فهو يأخذ من القصيدة التقليدية ما يخدم بناءه الفني الجديد، أو كما قال الباحث ((فالصوفي يقوم بعملية هدم وبناء، وهي

(1) راجع، مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 31

م. م: 58

م. م: 59

م. م: 59

(11) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 51

(12) م. م: 57

(13) م. م: 58



الغزل التقليدي، وموضوعه الغزل الصوفي، وقد وصلت هذه الصلة إلى حد وجود تشابه بين التجريبيين الشعريين. ولا شرو إن وجد في الشعر الصوفي توظيف كثير من المعاني والدلالات التي ألفناها عند الشعراء العذريين، ومن هذه ((لفظ (الجنون) جنون الغيبة في قصة العشق العذري. (الذي) صار رمزاً دالاً على فناء الحب في عبويته حياً وهياماً، ومقياساً وتقليفاً لقياس الدرجة القصوى التي يمكن أن يصل إليها الحب الصادق الذي لا تشوبه شائبة من الذاتية والآنانية<sup>(1)</sup>).

ينخرج الباحث من محاربة الاعتبار الأول، كما يبين، من اعتبار موضوع الغزل عنصراً في بنية الخطاب الأدبي، إلى الاعتبار الثاني الذي أتاح للباحث إقامة مقارنة مكثفة من قراءة موضوع الغزل في التجربة الشعرية الصوفية لتجسيد بعد الغياب بوصفه رؤياً للعالم للشاعر أبي مدين التلمساني<sup>(2)</sup>. واستطاع الباحث أن يخرج المقطعة - عن طريق آلية التماثل - التي استشهد بها، من كونها مقطعة نسب لأحد الشعراء العذريين، إلى قصيدة في الحب الإلهي، ولولا ذلك ((لذهبت الظنون بها شتى المذاهب، وربما نسبها إلى أحد المجانين من العذريين لجرئانها على مجرى شعرهم ونفسه، مع أنها مقطعة صوفية<sup>(3)</sup>)).

اعتمد منهج الباحث مختار حبار على السياقات الخارجية لإخراج القصيدة من الكون الشعري التقليدي إلى الكون الشعري الصوفي، ومنها إلحاق القصيدة لأبي مدين نفسه من جهة، وورودها في الديوان من جهة ثانية. وقد وفرت آلية التماثل إمكانية التشابه والتقاطع بين الحب الإنساني والحب الإلهي ((فالوجد في شعر العذريين -...- وفناء ذات الحب في ذات المحبوب... مشابهة تمام المشابهة للوجد الصوفي<sup>(4)</sup>). فالتماثل بين التجريبيين الشعريين قائم على بؤرة جوهرية، تربط بين الذات الصوفية والذات العادية، ((لتلك البؤرة الجوهرية الرابطة بين الحبين هي (فناء) ذات الحب في ذات محبوه عند كل واحد منهما<sup>(5)</sup>)).

وقد نشد الشعراء المتصوفة في أشعارهم تلك المجاهدة التي تصيب المتصوفين لدى حال وجدهم وطريقة حصولهم على كشف الواجد، وما يعانونه من مكابدة. وبعد ابن الفارض واحداً من هؤلاء الشعراء

ارتوا المكابدة وشقاء النفس وتمتعها وتمجيزها وخفقها، وهي في كل ذلك، جامدة باحثة بعيدة عن الإغواء والإيهام، باحثة عن الحب والإستبها<sup>(1)</sup>.

إن وجد (يفتح الواو ومكون الجيم) وفناء الذات الصوفية كان بسبب غياب هذه الذات العاشقة عن الذات المعشوقة، كما بين الباحث، ومن هذا المنظور جسدت موضوع الغزل رؤياً للشاعر أبي مدين التلمساني التي تمثل في بعد الغياب عن الحضرة الإلهية وفناء ذاته في ذات الحق، وحشد يتحقق الوصال والاتحاد في أعلى ذروته، ثم يعود الشاعر العاشق إلى الخلق من جديد ليحقق بعد الغياب الثاني. وباعتبار أدق فإن رؤياً الشاعر كما جسدها بعد الغياب من خلال موضوع الغزل ما كانت لتفسر لولا التجربة الصوفية العملية المثلثة في المثلث الدلالي ((الذي يعمل على رسم كل شيء وتشكيله وفق أبعاده الثلاثة (خلق - حق - خلق... الذي يصنع دورة التصوف العملي وسلوكه<sup>(2)</sup>)). ويمكن أن نقول إن مقارنة الباحث للموضوعات الشعرية (طلل.. غزل.. حنين... الخ) تنطلق دوماً من المثلث الدلالي الذي يجسد التجربة الصوفية العملية في بعدين (بعد غياب الذات عن الحضرة، وبعد حضور الذات الصوفية مع الحق، وهذه ميزة موضوع الغزل الصوفي أو الحب الإلهي، لأنه يجمع البعدين.

بعد عرض قراءة الباحث في موضوع الغزل أو الحب الإلهي ومن خلالها بعد الغياب الذي يمثل رؤياً الصوفي للعالم. نعرض إلى قراءة بعد الحضور في الموضوع نفسه، وفي هذا الصدد تؤكد على ما قاله الباحث من أن التعبير عن مرحلة الحضور لا يتم إلا بعد صحو الجمع في مرحلة (الفرق الثاني<sup>(3)</sup>)). ويستند م. حبار في ذلك إلى المثلث الدلالي الصوف الذي يعد الآلية التي تسمح بتحقيق التقابل بين التجربة الشعرية الصوفية والمثلث الدلالي. وقد عبر الشاعر عن بعد الحضور من خلال ((تعبير (الالتفات) نحو (الحق) أي بعد الحضور بعبر عن الحضور وليس أثناء<sup>(4)</sup>)).

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرويا والتشكيل: 66-67

(2) م. م. 67، راجع الآيات التي استشهد بها الباحث

طال اشتياقي ولا خل يوانسي  
ولا الزمان بما نهوى بهواني  
هذا الحبيب الذي في القلب مكانه  
عليه ذقت كؤوس اللذات والحن

(3) م. م. 67

(4) م. م. 68

(5) م. م. 68

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرويا والتشكيل: 68

(2) محمد سليمان حسن، ابن الفارض: الإسلام والتصوف، مجلة الثقافة، الجامعة الأردنية، ع 58: 161، رمضان - ذو

الحجة 1423 هـ - ديسمبر - فبراير، 2003م

م. م. 77

(3) راجع، الآيات التي في كتاب مختار حبار، (د)، شعر أبي مدين التلمساني، الرويا والتشكيل: 77

ودعنا عند اللقاء وكم أذ  
هل، صيا من الحبيب لقاء

ووجنا من المهابة حتى  
لا كلام منا ولا إهواء

ورجعنا وللقلوب (التفا  
(ت) إليه وللجسوم انشاء

ومن التماذج الشعرية التي تجسد بعد الحضور عند أبي مدين التلمساني التونية الحميرية<sup>(1)</sup> التي قاربها الباحث، حيث انطلق من حصر البنية الدلالية للتونية، فوجدها تتألف من طرفين هي: (عجب / محبوب)، والعلاقة بينهما علاقة حضور<sup>(2)</sup> (صحو / جمع)، وفي هذا المقام تتحقق المحبة الإلهية، كما بين الباحث، حيث ((تعترى الصوفي الواصل فيها حالة من الوجد الغامر يعبر عنه الصوفية عادة ويرمزون إليه بالخمير وما في حكمها))<sup>(3)</sup>.

وللتدليل على أن التجربة الصوفية الحضورية تكون عن طريق تعبير الإلتفات نحو الحق، يكشف الباحث عن الدلائل اللغوية في (التونية) التي تشير إلى تجربة الإلتفات، ومنها بناء [الأفعال (التونية) إلى زمن الماضي]، و[السرد لتجليات الذات الإلهية] والمعرفة الحاصلة حال شهوده لتجليات معبوده المحكية [ثم المعانيعة و الذوق]]<sup>(4)</sup>.

أما الموضوعة الثانية المجسدة لبعد الغياب، وهي موضوعة الرحلة. و يلاحظ المستقرئ للمراحل التي اجتازها الباحث في إنجاز مقارنته، أنه انطلق من العام ليصل إلى ما هو خاص، أي انطلق من وصف الرحلة والظعن في القصيدة العربية القديمة في الدراسات النقدية العربية، ليصل إلى موضوعة الرحلة في القصيدة الصوفية التي تناظر الموضوعة نفسها في القصيدة الجاهلية.

في تحليله موضوعة الرحلة ركز الباحث م. حبار على العنصر الأساسي فيها [الظلمة] لأن العنصر ((المولد للحس المأساوي في بنية الرحلة، بوصفه العنصر المولد لعلاقة الين بين مكونين أساسيين في بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية كما في القصيدة الصوفية على حد سواء، يشكل الشاعر فيها عادة طرفاً، ويشكل الراحلون غالباً طرفاً آخر، تشكلا متقابلاً ومتضاداً، ينتج عنه توتر عاطفي متأجج يغشى نسيج الرحلة بأكملها))<sup>(5)</sup>.

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والشكيل: 78

لا تلتفتا إن شربنا  
واكتم الأمر وانتقنا بحير  
إن في السكر واللقا أسراراً  
إن نار النرام لا تتوارى  
هجرنا التوم واستباحوا العقاراً  
إن للحب في الدجى قوم نك

(2) م. م: 78

(3) م. م: 78

(4) م. م: 79

(5) م. م: 83

ساق الباحث نموذجاً لهذه الموضوعة<sup>(1)</sup> قارب بنته العميقة، والتي تشكل ((من طرفين [عجب / عيوب] والعلاقة بينهما علاقة بين، أو علاقة غياب وفصال))<sup>(2)</sup>. ثم كشف الباحث أيضاً، عن العلاقة بين الشاعر (ابن الفارض) وبين سائق الأظعان، و((هي علاقة تقابل وتضاد))<sup>(3)</sup> أضفت على (البائية) شعريتها. وباعتماد الباحث على مبدأ المماثلة بين موضوعة الرحلة في القصيدة العربية و موضوعة الرحلة في القصيدة الصوفية، توصل الباحث إلى اعتبار الرحلة هي نوع من أنواع الغزل علاقتة الين والفصال بين طرفين.

ساعد مبدأ التماثل الذي طبقه الباحث في هذه المقاربة على إخراج موضوعة الرحلة من الواقع الأدبي إلى الكون الصوفي، فكل شيء في القصيدة التقليدية معادل موضوعي للرؤيا الصوفية. فـ ((الرحلة... ليست في واقع الأمر إلا معاداً موضوعياً لمعراج الصوفية نحو القدس الأعلى، و أن المحطات التي تمر بها القافلة (... لا تعدو أن تكون معادلاً موضوعياً للمقامات الصوفية التي يقطعها المريدون السالكون، بعد جهد جهيد ومجاهدات نفسية، على درب المحبة الإلهية))<sup>(4)</sup>. وما ألهادي في القصيدة العربية ((سوى معادل موضوعي لجذبات المحبة الإلهية التي تجذب السالكين وتدفع بهم نحو المحبوب))<sup>(5)</sup>. وهكذا يكون التماثل قد مكن الباحث من الكشف عن التجربة الشعرية الصوفية من خلال قراءة الخطاب الشعري التقليدي أو لنقل إن الباحث قد كشف في مقارنته عن الدلالة التي أنتجت القصيدة المتمثلة في المعنى ((وهو منهج الرحلة الذي يمت بصلة إلى الواقع) ومعنى المعنى المتمثل في المعادل الموضوعي للتجربة الشعرية الصوفية)<sup>(6)</sup>.

وما قاله الباحث عن ابن الفارض 'ينسحب على أبي مدين التلمساني، فموضوعة الرحلة عنده تماثل فيه بنية الرحلة في القصيدة العربية التقليدية وبنية القصيدة الصوفية. فالبنية مبنية على الثنائية المتقابلة

(1) ابن الفارض، الديوان، راجع يائنه (سائق الأظعان) ومي من [الرمل] التي ساقها الباحث كنموذج، عدد آياتها 147 بيتاً، ومما جاء فيها:

سائق الأظعان يطوي البيد طي  
وسلات الشيخ عني إن سرور  
وتلطف وأجر ذكرى عندهم  
قل تركت الصب فيكم شبحاً  
منعماً، عرج على كيسان طي  
ت يمي من عرب الجمرع حي  
عليهم أن ينظروا عطفاً إلي  
مالك مما براء الشوق في

(2) م. م: 84

(3) م. م: 84

(4) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والشكيل: 84

(5) م. م: 84

(6) م. م: 84



المتضادة، كما هو الحال بالنسبة للقصيد السابقة التي بنيت على علاقة بين الشاعر وبين (سائق الأظمان). وهذا ما رأيناه ينطبق على موشح أبي مدين<sup>(1)</sup> الذي بناء على ((العلاقة التي تعمل على إحداث فجوة بين وبين إلفه من الجيرة، وعلى توتر عاطفي))<sup>(2)</sup>. ومن هنا يصل الباحث إلى المكونات الأساسية لبنية الرحلة وهي ثلاث: ((الذات المحبة والجيرة الراحلون.. والأربع الأوائل أو المحبوب)، تحكمها ثلاث علاقات مركبة: علاقة الذات المحبة أو الشاعر بالجيرة الراحلون.

علاقة الذات المحبة أو الشاعر بالأربع الأوائل / المحبوب.

علاقة الجيرة الراحلون بالأربع الأوائل / المحبوب<sup>(3)</sup>.

انصب اهتمام الباحث على دراسة العلاقة بين الذات (الشاعر) وبين الراحلين بوصفها علاقة تقابلية ضدية تكشف عن توتر الذات الشاعرة الشجية، وهذا ما يجعلها تلتقي عن طريق أتمائيل بقصيدة ابن الفارض السابقة، التي تأكدت شاعريتها في هذه العلاقة المتقابلة بين الشاعر و(سائق الأظمان)، وكذلك موشح أبي مدين التلمساني الذي تأكدت شاعريته هو الآخر بين الذات الشاعرة في علاقتها بالجيرة الراحلين.

نتخلص من تحليل الباحث لبني النصين السابقين، أن مبدأ الشاعرية والأديبة في كلا النصين يقوم على أساس علاقة التوتر النفسي بين الذات (الشاعر) والموقف المتناقض الذي يشكل علاقة تقابل وتضاد ينتج عنه ((نوعا من الأحاسيس والمشارع الدرامية التي تلون مقاطع الرحلة باللون من الحزن والألم نتيجة للفراق))<sup>(4)</sup>.

ويمكن القول بأنه كلما زادت علاقة الغياب والانفصال بين الذات الشاعرة المحبة وبين المحبوب (الذات الإلهية) زادت معها شاعرية النص وأديبته، وهذا ما ترصده العلاقة الثانية الذات المحبة بالمحبوب (الأربع الأوائل) التي تجسد بعد الغياب بين الذاتين الذي يعني مصدر التوتر، مما زاد ((في تقوية الحس الدرامي في نسج بنية الرحلة كلها))<sup>(5)</sup>.

أما العلاقة التي حصوها الباحث بعلاقة الجيرة الراحلين بالأربع الأوائل / المحبوب، فإنها مع العلافين السابقين من حيث كونها ((تسم بالاغتراب والانقباض والحزن))<sup>(1)</sup>. رغم كونها علاقة شوق وتواصل وسرور. مما ينتج عنه تعارض في الشاعر، ومن هذا المنظور يمكن وصف هذه الرؤية بالمساوية، ما دامت أنها تتأسس على التعارض في الشاعر. وإن ((اجتماع هذه العواطف والمشارع المتعارضة في نص الرحلة، لا يضارعه شيء في إنتاج الحس المساوي الدرامي الذي يلون الجو العام للرحلة بتلاوته))<sup>(2)</sup>.

من هنا يقر الباحث إلى اعتبار موضوع الرحلة في الشعر الصوفي أيقونة Ieône بسبب المماثلة التي بين الرحلة في القصيدة التقليدية وبين الرحلة في القصيدة الصوفية التي أضحت علامة ((بينها وبين ما نذل عليه علاقة مشابهة تامة أو تكاد تكون تامة))<sup>(3)</sup>. ويمكن أن نقول إن قراءة الباحث لموشح أبي مدين كانت من منظور بنيوي تكويني، لأن الباحث نظر إلى الرحلة في الموشح على أنها ((عبارة عن معادل موضوعي يتم جريانه في الباطن وفي الواقع المعقول المجرد))<sup>(4)</sup>.

فما يعترض الراحل في الواقع الموضوعي يعادل ما يعترض الصوفي في مدارج الحب الإلهي، وما دامت الرحلة ترتبط بالحب الإنساني وبالحب الإلهي، فإن رؤيتها تنحصر في الحالة المساوية التي تجسد بعد التعارض في الشاعر، لأن القصيدة تكشف عن بعد الغياب. فـ ((العلاقة التي تحكم مكونات بنيتها الأساسية هي علاقة فرق بين المحب والمحبوب من جهة، وعلاقة تقابل وتضاد بين الحب / الشاعر والقوم الراحلين من جهة أخرى))<sup>(5)</sup>.

ومن موضوع الرحلة انتقل الباحث إلى موضوع الحنين بوصفها من الموضوعات الأساسية في الخطاب الشعري الصوفي، والتي تجسد بعد الغياب، وينسحب عليها مصطلح أيقونة لوجود علاقة مشابهة بين الحنين كما نعرفه في القصيدة التقليدية، وبين موضوع الحنين كما تجلت في القصيدة الصوفية، والفرق بينهما أن الأول مادي، والثاني روحي ((من حيث دلالة الأولى على الثانية ومعادلا موضوعيا لها))<sup>(6)</sup>.

لتجسيد مقارنته ارتكز الباحث على نموذج 'عبد الرحمن الداخل' (صقر قريش) بوصفه نموذجاً

(1) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرويا والتشكيل: 85، راجع الموشح الذي جاء فيه:

ركبت بمرا من الدموع مغيته جسي التحمل

(2) م. م: 85

(3) م. م: 86

(4) م. م: 82

(5) م. م: 86

(1) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرويا والتشكيل: 87

م. م: 87

(2) م. م: 87

(3) م. م: 87

(4) م. م: 86

(5) م. م: 90



المسكن وثأبته وتسميته وتنجيره»<sup>(1)</sup>. وقد مائل الباحث هذا النموذج<sup>(2)</sup> المادي بنموذج ابن الفارض الذي يماثله في نفس الموضوع، باعتقاد المماثلة. وتبين للباحث أن النموذجين يتماهيان بعضهما مع بعض ((فلا يظهر بينهما فرق معتبر يميز نموذجاً عن نموذج ويحيل أولهما إلى حنين واقعي مادي، وثانيهما إلى حنين صوفي روحي، وذلك لأن المكونات الأساسية للموضوع في كل منهما، والعلاقة التي تحكمها متشابهة، بل هي نفسها في النموذجين معاً))<sup>(4)</sup>.

وللكشف عن الرؤية المشتركة بين النموذجين السابقين عمد الباحث إلى مقارنة البنية العميقة من خلال الكشف عن مكوناتها، وهي البنية المؤلفة من شقين (الشاعر - الوطن / الحبة)، والتي تجسد الرؤيا الصوفية المفترضة المتمثلة في بعد الغياب الذي أفرز علاقة مأساوية لونت ((مقومات الموضوع بتلاوين من الكتابة والحزن والاغتراب، وتضفي على الموضوع شعريتها وأدينتها))<sup>(5)</sup>.

وستوفقنا ونحن نقوم بتوصيف مقارنة الباحث م. حبار اعتمده على آلية التماثل التي مكنت من تثبيت التقارب والتشابه بين موضوع الحنين في القصيدة التقليدية، وموضوع الحنين في القصيدة الصوفية، من خلال الوقوف على المكونات الأساسية لموضوع الحنين التي جسدت علاقة التوتر والحزن، وهي العلاقة التي اختزلها بعد الغياب بوصفه الرؤيا الصوفية للعالم، ومن الكشف عن طبيعة البنية الشكلية للتجربة الشعرية الصوفية في موضوع الحنين. ((إن ابن الفارض وأضرابه من الشعراء الصوفية، لم يكن أكثر من مستهلك لما جاءت به القصيدة العربية العادية من موضوعات متميزة كموضوع الحنين إلى الأوطان والحلّان، ولم يكن باستطاعته أن يخلق لغة جديدة لموضوع جديد هو جانب من جوانب التصوف))<sup>(6)</sup>.

(1) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 90

(2) م. م: 90

(3) راجع الآيات، م. م، وما جاء في نموذج عبد الرحمن الداخل:

تبدت لنا وسط الرصافة نخلة  
تأدت بأرض الغرب عن بلد النخل  
نقلت: شيبني في الغرب والنوى  
وطول التائي عن بني وعن أهلي

نشأت بأرض أنت فيها غربة فمثلك في الإقصاء والتأني مثلي: 91

(4) راجع، تاليف ابن الفارض (الدويان) [نعم بالصبا قلبي لأحيي] وهي من [الطويل] وعدد أبياته: 104 بيتاً، وما جاء فيها:

نعم بالصبا قلبي صبا لأحيي  
سرت فاسرت للفؤاد غداة  
فيا حبلاً ذاك الشدا حين هبت  
مهمته بالروض لدن رداؤها  
أحاديث جيران العديب فسرت  
بها مرض من شأنه برء علي

(5) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 92

(6) م. م: 92

نصل إلى الملاحظة الأساسية التي نبديها على موضوع الحنين، وتنسحب على جميع الموضوعات الشعرية الصوفية التي أومأنا إليها في ثنايا التحليل، وهي أن موضوع الحنين لها دلالة مزدوجة، دلالة تجسد المعنى، وأخرى تجسد معنى المعنى، أو لنقل كما قال الباحث دلالة ظاهريّة خارجية، وأخرى (باطنية) روحية وفق المنظور التأويلي لها<sup>(1)</sup>. إن هذا الحكم يؤصل المنهج الذي أعلن عنه الباحث في البيان المنهجي (المدخل) ((الذي يحاول أن يربط الظاهرة الفنية ومتابعها الفاعلة))<sup>(2)</sup> التي شكلت رؤيا الشاعر الصوفي للعالم، وإن تشابهت البنية السطحية في التجريبتين الشعريتين. فالمنهج الذي طبقه الباحث يتحدد في الكشف عن رؤيا الصوفي للعالم، حيث ربط بين بنية القصيدة التقليدية فيما يخص موضوع الحنين، وبين بنية القصيدة الصوفية التي كانت تأسس بالأولى. ((وإذا بحنين الشاعر (الروح) ليس حنيناً إلى وطن مكاني بعينه، ولكنه حنين إلى الأصل وطلب للعودة بحثاً عن نقطة البداية))<sup>(3)</sup>.

وفي سياق قراءة الباحث موضوع الحنين إلى الأوطان والأحبة، قارب عينة أبي الفارض<sup>(4)</sup> الذي برز فيها قصة النفس التي حنت إلى عالم المثال، بعد أن عاشت في العالم الأسفل ومشت منه. نظر الباحث إلى موضوع القصيدة (الحنين إلى الأوطان) على أنها أيقونة Icône أو صورة تكشف عن مواقف وتجارب الشاعر، بمعنى أن مكونات موضوع الحنين وعلاقتها تماثل مكونات الموضوع الصوفي وعلاقتها، وهذا يؤكد المبدأ السابق الذي أكد عليه الباحث وهو أن قصيدة أبي الفارض تقول المعنى ومعنى المعنى، وبهذا كان نزوح أبي الفارض ((من موطنه، وإلفه إلى موطن آخر غريب يبدو معادلاً موضوعياً موائماً تمام المواءمة لربط الروح من عالم الرواح إلى عالم الأشباح، وحنين الشاعر إلى موطنه الأصلي وتوقه للعودة يبدو معادلاً موضوعياً لحنين الروح إلى عالم الرواح وتوقها للعودة حيث كانت تنعم قبل أن تكون لشئ))<sup>(5)</sup>.

تبين مما سبق أن قراءة الباحث لموضوع الحنين إلى الأوطان جسدت رؤية مأساوية نهضت على التناقض والتوتر، والتي اختزلها بعد الغياب. وقد تميزت هذه القراءة بتناسقها وانسجامها مع التطلعات المنهجية التي أبين عنها الباحث في المدخل المنهجي. فالقصيدة الصوفية - كما، أكد الباحث -، علامة كبرى لما دال تعبر عنه الملفوظات الظاهرة أو ما أطلق عليها المعنى، ومدلول وهو عمقها رابطها، أو ما اصطلاح عليه بمعنى المعنى. ويبقى التماثل بوصفه آلية إجرائية، هو أحد الأدوات التي اعتمد عليها الباحث لتحقيق

(1) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 92

(2) م. م: 16-17

(3) م. م: 92

(4) انظر، م. م: 93، عينة ابن الفارض التي استشهد بها الباحث، والتي جاء فيها مايلي

(5) م. م: 93-94



القراءة التأويلية التفسيرية يتطابق فيها الشبه بالأصل المجرد. وعلى حد تعبير نظرية المحاكاة فإن الموضوع الشعري الصوفي هي محاكاة للمثال الذي يتوق إليه كل صوفي.

هبطت إليك من المجل الأرفع  
عجوبة من كل مقلدة عارف  
وصلت من كره إليك وربما  
أنفت وما أنت فلما واصلت  
ورقاء ذات تمزز وتمنع  
وهي التي سمرت ولم تتبرقع  
كرهت فراقك وهي ذات تفجع  
ألفت مجاورة الخراب البلقع

### رابعا، تظهر الرؤيا الصوفية في مكونات البنية الأسلوبية

إذا كان التشكيل الموضوعاتي للخطاب الشعري الصوفي يتناظر مع الرؤيا الصوفية الثابتة في المثلث الدلالي الصوفي من خلال بعدي الغياب والحضور، فكيف تظهت عناصر الرؤيا الصوفية في مكونات البنية الأسلوبية للقصيدة الصوفية؟ وتعبير أدق فهل يوجد تماثل بين الرؤيا الصوفية للعالم وبين التشكيل الأسلوبى للتجربة الشعرية الصوفية؟ إن الإجابة عن السؤال هي محور هذا البحث حيث ستتناول من الكشف عن مظهرات الرؤيا الصوفية في التشكيل الأسلوبى للقصيدة الصوفية بشكل عام، وغفصان قصيدة أبي مدين التلمساني بصفة خاصة.

وقبل البدء في عرض المقاربة، كان ولا بد أن نقف كما وقف الباحث عند مذاهب الأسلوبية لتمثل الاتجاه الأسلوبى الذي اقتضته قراءة تختار حبار، والذي يتسجم مع عنوان البحث وأهدافه الرؤيا والتشكيل، وبدون هذه الخطوة فإننا لن نستطيع أن تبين المقاربة التي اعتمدها الباحث، وأن نتمثل خطوات الإجرائية التي طبقها على القصيدة الشعرية الصوفية.

إن الغرض الأساس من هذه المعالجة النظرية لمذاهب الدراسات الأسلوبية هو كشف محاولاتها لمحاورة الظاهرة الأسلوبية. وقد حصر الباحث تختار حبار الدراسات التي حاولت حصر الظاهرة الأسلوبية في ثلاثة اتجاهات نوجزها على النحو الآتي:

الاتجاه الأول: تمثل الدراسات التي اعتمدت المرسل في تحديد مفهوم الأسلوب، ويمثل هذا الاتجاه بـ "بوفون" Buffon (1788 -)، وبين الباحث أنه هو صاحب المقولة الشهيرة ((أما الأسلوب فهو الإنسان ذاته))، وكان من أوائل من ((ربط... بين الرؤيا والتعبير، وجعل من طريقة التعبير مرآة عاكسة لطريقة التفكير...، فالتعبير ما هو إلا تجليات للباطن في الظاهر))<sup>(1)</sup>. في هذا السياق أشارم. حبار إلى أهم

الدراسات الأسلوبية التي سارت في ركاب بوفون (وهي الدراسات الأسلوبية النسبية الاجتماعية، والتي من بينها دراسة الباحث الفرنسي (هنري مورير) التي كتبها سنة 1959 بعنوان سيكولوجية الأسلوب<sup>(1)</sup>)، وأهم اكتشاف جاء به مورير، كما حدده الباحث، ((رؤية المؤلف الخاصة للعالم من خلال أسلوبه))<sup>(2)</sup>. وكشف الباحث على ما قام به مورير ويمثل أساسا في النقاط الألوان التعبيرية من العمل الأدبي انطلاقا من المكونات الأساسية في تشكيل نظام الذات الداخلية التي تخزنل في ((القوة والإيقاع والرغبة والحكم التلاحم<sup>(3)</sup>)، ومن هنا يصبح العمل الأدبي انعكاسا للأنما العميقة.

وفي ضوء هذا الاتجاه الذي يحدد مفهومه للظاهرة الأسلوبية من [جهة المرسل]، أشار الباحث إلى العالم النمساوي كيو سيترز بوصفه أحد أعلام الأسلوبية المثالية، والذي حدد منهجه من نقده للعقلانية التحليلية<sup>(4)</sup>، فيما يلي تقدم منهج كيو سيترز كما قدمه بيير جيرو Pierre Guiraud في العناصر التالية:

1- على الأسلوبية أن تأخذ العمل الفني الواقعي نقطة انطلاق، وليس أن تأخذ بعض وجهات النظر الخارجية على العمل الأدبي<sup>(5)</sup>. معنى هذا أن أي منهج يجد أصله وضالته في الإنتاج الأدبي، وفي هذا يخالف مورير الذي يؤكد على المبادئ النظرية<sup>(6)</sup>.

2- كل عمل أدبي يشكل وحدة كاملة، ويبقى فكر مبدعه يشكل انسجامه وتلاحمه<sup>(7)</sup>، ومن ثمة يبقى من الضروري كما يؤكد تختار حبار البحث عن الانسجام الداخلي فيه بفرض اكتشاف [الكاتب الضمني] أو البنية العميقة<sup>(8)</sup>.

3- أن تسمح كل جزئية بالدخول إلى مركز العمل... فالجزء إذا رصد بعناية، فإنه سيمتحن مفتاح العمل<sup>(9)</sup> فالعمل الأدبي ينهض على جدلية الجزء والكل، فالبنية العميقة تقود إلى التفاصيل، وهذه تقود بدورها إلى البنية العميقة (الكاتب الضمني). ومن هنا يكون التشكيل حاملا للرؤية<sup>(10)</sup>.

(1) تختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 118

م. من: 118

م. من: 118

بيير جيرو، الأسلوبية، تر، منذر عياشي، 79

م. من: 79

(2) تختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 119

بيير جيرو، الأسلوبية، تر، منذر عياشي، 79

(3) تختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 119

بيير جيرو، الأسلوبية، تر، منذر عياشي، 79

(4) تختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 119

(1) تختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 118

- 4- الدخول إلى العمل الأدبي يكون عن طريق الحدس، ذهابا وإيابا من مركز العمل إلى محيطه<sup>(1)</sup>. وعلى العموم، فقد أراد كبير سبوتز أن تنهج أسلوبه إلى زاويتين: تدرس الأولى التعبير من خلال علاقته مع الفرد من جهة، والمجتمع من جهة ثانية. وتدرس الثانية الأسلوب بحثا عن أسبابه<sup>(2)</sup>.
- 5- أكد سبوتز أن العمل الأدبي لا يتحقق وجوده إلا في نظام أكبر وما أن يتم إعادة بناء العمل.. حتى يضم إلى المجموع<sup>(3)</sup>.
- 6- الدراسة الأسلوبية هي نقطة البداية في هذا المنهج للوصول إلى البنية العميقة<sup>(4)</sup> غير أن بسير جبرو يرى أن البدء بالدراسة الأسلوبية موقف قسري. فنحن نستطيع أن نتطرق من أية سعة أخرى للعمل الأدبي<sup>(5)</sup>.
- 7- أدبية العمل الأدبي في انزياحه. وكل انزياح عن القاعدة ضمن النظام اللغوي يعكس انزياحا في بعض الميادين الأخرى<sup>(6)</sup>. فلا تتحقق بصمات الكاتب الضمني إلا بمقدار ما فيه من انزياح وعذر بالغة عن الكلام.
- 8- يلتزم سبوتز التعاطف مع الأدبي وعليه أن يؤخذ الداخل بكلية. وهذا يفترض وجود تعاطف كامل مع العمل ومبدعه<sup>(7)</sup> أي أنه لا بد من رؤية عناصر العمل من منظور شمولي ترابطي لكي تكشف البنية العميقة<sup>(8)</sup>.

وفي نفس الاتجاه أشار الباحث إلى مقولات أساسية تعد امتدادا لمنهج سبوتز، أي امتدادا لمفهوم الكاتب الضمني، ومن أهمها مقولة ماكس جاكوب (جوهر الإنسان كامن في لغته وحساسيته)، ومقولة بول كلوديل (الأسلوب هو شخصية الإنسان)، ومقولة بروب (الأسلوب بصمات صياغة الخطاب، فنكون كالشهادة التي لا تمحى)<sup>(9)</sup>. وصفوة القول في هذا الاتجاه أن الأسلوب طريقة تشكيل الذات في العمل الأدبي تشكيلا فكريا وشخصية وموقفا وعاطفة.

(1) بسير جبرو، الأسلوبية، تر، منذر عياشي، 79-80

(2) منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية: 46

(3) بسير جبرو، الأسلوبية، تر، منذر عياشي: 80

(4) م. من: 80

(5) م. من: 80

(6) م. من: 81

(7) م. من: 81

(8) غنار جبار، (د)، شعر أبي مدين التلمساني، الرويا والنشكيل: 120

(9) م. من: 120

اقتضى السياق المنهجي أن ينتقل الباحث إلى عرض الدراسات العربية التي سارت في الاتجاه الذي يعتمد على المرسى كمرجعية. ويمثل هذا الاتجاه في الدراسات العربية الحديثة عدد من الباحثين، ومنهم أحمد الشايب الذي أنهى الباحث دراسة كتابه بفكرة هامة تصب في اتجاه ينفون فيقول فيها إن أهم (ما يحسب لـ أحمد الشايب هو وعيه الكامل بمسألة التناظر بين شخصية المرسى ورسالته، مما قصده ينفون في مقولته)<sup>(1)</sup>.

ومن الباحثين العرب الذين تناولهم م. جبار عبد السلام المسدي الذي ظهر تأثره بـ ينفون ويُسبوتز، أي بمقولة (الأسلوب هو الرجل) وفكرة (الكتابة والكاتب الضمني)، غير أن مذهب المسدي، كما بينه الباحث، نقلا عن الأستاذ جابر عصفور (يتميل إلى ما يسمى بالأسلوبية النفسانية)<sup>(2)</sup>. وظهر منهج المسدي من خلال قراءته للشايب، إذ كان يبحث عن العوامل الخارجية والداخلية التي طبعت شخصية الشايب، وعن انعكاسها (بخصائصها على شعره، فكانت منه بمثابة الفاعل وكان هو بمثابة القابل)<sup>(3)</sup>. يحتل منهج المسدي في اكتشاف البنية العميقة الدالة (محرك التمزق، ثم محاولة إثبات فرضيته من خلال البناء العام للقصيدة والتدرج نحو الخاص. وخلاصة ما يتوخاه المسدي هو أن (الأسلوب هو حصيلة ثنائية تجلّي ملامح الذات الشاعرة الممزقة والمحرومة، في الصراع الشعري شكلا ومضمونا، أو قل هو إسقاط الذات على الموضوع)<sup>(4)</sup>.

ولاحظ غنار جبار أن المسدي قارب المنتهى مقارنة أسلوبية باعتداده على التحليل النفسي وعلم النفس اللغوي، وبحث (في أثر المنتهى عن المكونات العميقة الدالة والحركة للعملية الإبداعية، على مستوى الضموم وعلى مستوى الشكل)<sup>(5)</sup>. وبهذا يعد المسدي من أعلام النقد العربي الحديث الذين يمثلون الاتجاه الأسلوبية في اعتداده على المرسى كمرجعية لحصر الظاهرة الأسلوبية، وتميز منهجه بالاعتماد على التحليل النفسي في مقارنته للظاهرة الأسلوبية.

ونصل مع الباحث إلى الدراسة العربية الثالثة<sup>(6)</sup> التي تدخل ضمن فكرة ينفون. وتكمن أهمية هذه الدراسة في تنبع الأفكار الأسلوبية في نقد العقاد، الذي (يحاول دائما أن يوحد بين حياة المبدع وفنه، بمعنى أن الطبيعة الفنية الحقيقية هي تجعل فن الشعر جزءا من حياته، أي كانت هذه الحياة، وقام الطبيعة أن تكون

(1) غنار جبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرويا والنشكيل: 123

(2) م. من: 123

(3) م. من: 123-124

(4) م. من: 124

(5) م. من: 125

(6) يشير غنار جبار إلى دراسة محمد عبد المطلب- الأفكار الأسلوبية في نقد العقاد- التي نشرتها مجلة فصول ع: 1 / 2 أكتوبر



حياة الشاعر وفنه شيئا واحداً<sup>(1)</sup>. وقد تجلّت هذه الرؤية النقدية عند العقاد في تطبيقاته النقدية التي خصها لشعراء قدامى من أمثال أبي نواس، وابن الرومي. ويصل الباحث م. حبار إلى خلاصة يؤكد فيها على منهج العقاد السيكولوجي الذي اعتمد في قراءة الشعراء القدامى قائم على ربط المبدع بإبداعه.

في هذا السياق نبدي اعتراضنا على منهج الأستاذ محمد عبد المطلب الذي عد الدراسات السيكولوجية التي أنجزها العقاد على شعراء قدامى من باب النقد الأسلوبية. ذلك أن العقاد لم يكن مهتماً في الدراسات التي أنجزها في هذا المجال الوقوف على الظواهر الأسلوبية للشعراء الذين درسه بقدر ما مشغولاً بهاجس المنهج النفسي. أي أن العقاد بوصفه ناقداً كان يصب اهتمامه الذي على المبدع قبل، وهذا لا يبعد اهتماماته لدراسة الأساليب، إنما كان يبحث عن خصائص الشخصية ((النفسية من خلال الإنتاج الأدبي، وتحليل نفسياتها وإرجاع مكوناتها إلى أصلها النفسي في طبيعة الفرد، أو في تكوينه الجسمي))<sup>(2)</sup>.

الاتجاه الثاني: وهو الاتجاه الذي يحدد الأسلوب من جهة المتلقي، وهو من الاتجاهات المتأصلة في النقد القديم، ولقيت اهتماماً خاصاً في النقد الحديث، إذ أصبح الاهتمام منصباً نحو المتلقي أو القارئ بوصفه طرفاً في العملية الإبداعية، ((ومن هذا المنظور فإن صياغة الرسالة / النص لا تتم وفق مقتضى حال المرسل بقدر ما تتم وفق مقتضى حال المرسل إليه))<sup>(3)</sup>. وفي هذا الصدد أشار الباحث إلى الدراسات النقدية في التراث العربي التي تناولت هذه المسألة، ومنها صحيفة بشر بن المعتز البغدادي<sup>(4)</sup> باعتبارها من النصوص النقدية القديمة التي تؤصل لنظرية التلقي<sup>(5)</sup>.

وتناول الباحث أيضاً الدراسات الغربية التي اهتمت بمحصر الأسلوب من جهة المرسل إليه أو المتلقي، وبين أنها ((قامت على ما يمكن أن نطلق عليه نظرية ألبنة والاستجابة على اعتبار أن الأسلوب

منفصل مسط على المستقبل))<sup>(1)</sup>. معنى ذلك أن النص الإبداعي لا يتحقق له أي وجود إلا من خلال وجود المرسل إليه الذي يعطي دلالة العمل الأدبي. ولذا فإن نظرية القراءة هي نظرية تفسير للنص، فالعملية الأدبية هي نص ومرسل إليه، أو قل هي مرسل أو مرسل إليه، وإذا غاب هذا الأخير، غاب الوجود الفعلي للنص، ومن هنا ((لا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ ومن هنا تأتي أهمية القارئ، وتبرز خطورته كفعالية أساسية لوجود أدب ما. والقراءة منذ أن وجدت هي عملية تقرير مصيري بالنسبة للنص))<sup>(2)</sup>.

إن هذا الاهتمام الخاص بالمتلقي جاء نتيجة طبيعية للتطور الذي شهدته نظرية القراءة، وإلى الدراسات الأسلوبية التي أولى بعض روادها، كما بين الباحث، ((عنايتهم لمعنى التأثير / الإستجابة مرتكزا فكريا في تحديد مفهوم الأسلوب ودراسة<sup>(\*)</sup>)).<sup>(3)</sup> وقد ((تعرض (ب. جيرو) إلى تحديد مفهوم الأسلوب من جهات مختلفة، من بينها جهة المستقبل))<sup>(4)</sup>. وجاء م. ريفاتير بتصور جديد لمفهوم الأسلوب، إذ حصر ((السمات الأسلوبية في الخطاب بوصفها منبهات أسلوبية تثير ردود فعل المستقبل))<sup>(5)</sup>.

ومن تعاريف م. ريفاتير M. Rifaterre التي تحدد مفهوم الأسلوب من جهة المتلقي أو القارئ بوصفه مستجيباً لمنبه، قوله: ((هو ذلك الإبراز (Mise en relief) الذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية، بحيث لا يمكن لهذا القارئ أن يهمل تلك العناصر دون تشويه النص، كما أنه لا يمكن أن يكشفها دون أن يحددها دالة ومتميزة، وما يتحصل قوله: هو أن اللغة تعبر، والأسلوب يعمل على إبراز القيمة))<sup>(6)</sup>.

من هذا المنظور يرى م. حبار: أن الأسلوب يشكل مع القارئ ثنائية (المنبه والاستجابة) في علاقة تفاعلية بينهما<sup>(7)</sup>. وإن عدم استجابة المتلقي للأسلوب (المثير) ((هو في حد ذاته إخلال بجمالية

(1) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرويا والتشكيل: 126

(2) أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث: 51

(3) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرويا والتشكيل: 128

(4) الجاحظ، البيان والبيان، ج 1: 95

(5) وما جاء في هذه الصحيفة: ص 95 فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقها أن تصورها عما يقصد بها وجهتها، وعما تعود من أجله أن تكون أسراً حالاً منك قبل أن تلتصق أظفارهما، وترتهن نفسك بملايتها وقفاً حقها. فكان في ثلاث منازل، فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك ريقاً عذبا، وفخماً سهلاً، ويكون معتك ظاهراً مكنوناً وقريباً معروفاً، أما عند الخاصة أن تكون للخاصة قصدت، وأما عند العامة إن كنت للعامة أردت. والمعنى ليس بشرط بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتضح بأن يكون من معاني العامة. وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال. وكذلك اللفظ العامي والخاص. وانتدرك على نفسك، إلى أن تفهم العامة معاني الخاصة، ولا تكسرها ألفاظ الواسطة التي لا تلتطف عن الدعاء، ولا تجفو عن الإكفاء... فانت البليغ التام.

(1) الجاحظ، البيان والبيان، ج 1: 128-129

(2) عبد الله محمد الغدامي، الخطبة والتكفير: 75

(3) من رواد الأسلوبية الذين ذكرهم الأستاذ غنار حبار باعتبارهم يمثلون الاتجاه الثاني هم: بيير جيرو P. Guiraud صاحب كتاب الأسلوبية، وميشال ريفاتير M. Rifaterre من خلال كتابه تحولات في الأسلوبية البيئية

(4) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرويا والتشكيل: 129

(5) م. م: 129

(6) ميشال ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، 19، (تر: ح. حميداني، نقلا عن: غنار، ح. (د)، شعر أبي مدين التلمساني، الرويا والتشكيل: 129

(7) م. م: 129

(8) م. م: 129



المتلقي<sup>(1)</sup>. فقيمة النص تزداد أو تنقص حسب قوة هذه الاستجابة التي يتوفر عليها المتلقي حسب تأمل واستعداده، ((ومن هنا تكون قيمة النص فيما يتفاعل به القارئ من عناصر الكتابة))<sup>(2)</sup>.

يشير الباحث م. حبار إلى الطريقة الإجرائية التي اقترحها م. ريفاتير لتحليل الأسلوب، وهي تنهض على مسلمة معروفة (ليس هناك دخان بدون نار) وفحواها كما قال الباحث ((إيجاد علاقة بين البنية النفسية العميقة التي تؤسس الخطاب، وبين البنية اللسانية التي تشكل في سطحه، وفق الإرادة الواعية للبناء النفسية))<sup>(3)</sup>. وبتعبير آخر فإن الطريقة الإجرائية التي اقترحها م. ريفاتير تقوم على أساس من التناظر والتماثل بين البنية العميقة (الرؤية) وبين البنية السطحية التي تحمل هذه الرؤية. وتعود بنا هذه المسئلة إلى البيان المنهجي الذي عرضه الباحث في مدخله، فهي تلتقي مع ((المنهج الذي يحاول أن يربط الظاهرة الفنية ومنابعها الفاعلة))<sup>(4)</sup>. وتتجنب الانطباعية والذاتية التي وقع فيها سيترز. ومن هنا نجد نختار حواراً مقارناً ريفاتير تفرض نفسها بإلحاح. فما هي الخصائص التي تتوفر عليها وهي:

- 1- توسيع القارئ إلى قراء متعددين، وسماهم ببلغين، و حددهم في ثلاثة أقطاب<sup>(5)</sup>.
- 2- السياق الأسلوبية الذي يوجه القارئ النموذجي<sup>(6)</sup>.
- 3- رصد جزئيات الظاهرة الأسلوبية متضاربة تنبئ عن استعمال واع للغة بغرض الكشف عن رؤى المؤلف.

الاتجاه الثالث: وهو الاتجاه الذي يعرضه م. حبار، ويقارب الأسلوب من جهة خط الرسالة، أي أنه الاتجاه الذي لا يولي اهتماماً لمرسِل الرسالة و المرسل إليها، فلا مكانة للبات أو المتلقي. وحيث أن هذا الاتجاه، كما أكد الباحث، ((ضارب بمجذوره في البلاغة العربية، (وفي) أغلب الدراسات الأسلوبية الحديثة، النظرية منها والتطبيقية، بل إن هذا المذهب هو الذي يشكل نقطة الالتقاء الجوهرية بين البلاغة العربية وأسلوبية الانزياح في ذهابهما إلى أن ما يميز النص الأدبي من غيره من النصوص، لا يرجع إلى قائله ولا إلى

(1) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والنشكيل: 129

(2) عبد الله محمد النذامي، الخطبة والتكثير: 78

(3) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والنشكيل: 130

(4) م. من: 17

(5) راجع، م. من: 130

(6) قام الباحث بربط المعيار الثاني بالاعتبار الثاني الذي ينهض على مبدأ تقسيم الكلام إلى ضربين، وهو المبدأ الذي أصله عبد القاهر الجرجاني، كما بينا، فالسياق الأسلوبية عند ريفاتير يتماثل مع الضرب الأول من الكلام الذي ينتج المعنى التحوي، وهو النص المغلق. أما الأسلوب وهو المنصر الذي يحدث المفاجأة، فإنه يتناظر مع النص المفتوح الذي ينتج المعنى ومعنى المعنى، راجع، م. من: 131

مُلقية، ولا حتى إلى مضمونه أو معانيه، بل يرجع إلى ما فيه من أساليب جاءت نتيجة لما فيه من عدول و انزياح عن معيار<sup>(1)</sup>. وما يمكن أن يستفاد من هذا القول أن قيمة العمل الإبداعي لا تكمن في فكر صاحبه (الكاتب الضمني)، ولا في ما يثيره من رد الفعل أو الاستجابة قدر تضافر المنبهات، إنما ترجع قيمته إلى أدبيته وما فيه من شعرية التي هي متضمنة فيه.

ولتأصيل هذا الاتجاه في البلاغة العربية استشهد الباحث برأي الجاحظ المعروف والمتداول عند الباحثين والنقاد<sup>(2)</sup>، كما استشهد برأي أبي الفتح بن جني الذي تعرض فيه إلى مسألة الانحراف، الذي تتبع عنه عدة أساليب الانزياح<sup>(3)</sup>.

أما أين المعنى (296) فقد أسس لمستوى المكون الاستبدالي، و فرق بين الكلام المرسل والكلام البدع، وأكد الباحث أن قدامة بن جعفر (337) سار على منهج أبين المعنى (نقد الشعر)، وأبو هلال العسكري (385 هـ) في الصناعتين، وأبن رشيق (485 هـ) في (العمدة). وفي هذا السياق أشار الباحث إلى مستوى المكون التركيبي في الدرس البلاغي الذي أسسه أبو عثمان في كتابه المفقود (نظم القرآن))<sup>(4)</sup>. وسار على مذهبه ألسجستاني (316 هـ) في كتابه المفقود، أيضاً، (نظم القرآن).

أكد م. حبار أن ألقاضي عبد الجبار نجح في جمع مستوى [المكون الاستبدالي] الذي أسسه أبين المعنى، ومستوى [المكون التركيبي] في الدرس البلاغي الذي أسسه ألقاضي في مستوى واحد أو قل في نظرية واحدة ((تجمع بين المكونين: الاستبدالي والتركيبي))<sup>(5)</sup>. وجاء عبد القاهر الجرجاني (471 هـ) الذي وثق بين المستويين [البدعي] [الاستبدالي] و[النظم] [التركيبي].

وفي العصر الحديث فإن مقاربة الأسلوب من جهة خط الرسالة، ظهرت عند الشكلايين الروس، ثم لقيت المقاربة رواجاً عند البنيويين (الشكليين) الذين قاموا بنشر هذه عبر العالم. وخلاصة نظريتهم أن أدبية النص تكمن في صياغته وأسلوبه. ويرى م. غنار أن ثينانوف يلتقي مع ألقاضي حينما يؤكد ((على كيفية التعبير وطرقه وأقطابه))<sup>(6)</sup>. وعد الباحث بول فاليري رائد الأسلوبية الغربية الحديثة، فهو الذي عرف الأسلوب وحدده بوصفه أنزياحاً عن معيار، وأشار الباحث في هذا السياق إلى رومان جاكسون R. Jakobson بوصفه أحد أعلام (نظرية الانزياح). وما ينبغي أن نقف عنده اعتماد جاكسون محورين: محور

(1) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والنشكيل: 133

(2) راجع، الجاحظ، أبو عثمان بن بحر، الحيوان، 1 /

(3) راجع، أبو الفتح عثمان بن جني، المختص، في تبين شواذ القراءات والإيضاح عنها، تحقيق علي التجدي ناصف، و(د)، عبد الفتاح إسماعيل شلي، 2 / 86.

(4) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والنشكيل: 134

(5) م. من: 135

(6) م. من غنار: 136



الاختيار الذي يقتصر للمكون اللفظي والاستبدالي<sup>(1)</sup> Paradigmatique، ف ((لا يتوقف الإبداع اللغوي عند الإنسان على العلاقات التأليفية فقط، وإنما يستدعي أيضا علاقات استبدالية، تنتمي إلى مجموعة فرعية تتكون من وحدات لغوية قادرة على أن تظطلع بالوظيفة النحوية نفسها في ملفوظ ما. وبعبارة أخرى يمكن لكل وحدة لغوية من تلك المجموعة أن تحل محل عمل الأخرى في جملة معينة. وهكذا))<sup>(2)</sup>. أما محور التوزيع وهو الذي يقتصر للمكون النظمي والتركيب، وهو ما اصطلح عليه بأحور التأليفي Syntagmatique لأن ((إنتاج اللغة يقوم على مجموعة من العلاقات التأليفية التي تعتقد بين لغوية لغوية تنتمي إلى مستوى واحد، وتكون متقاربة ضمن ملفوظ معين أو عبارة ما أو مفردة))<sup>(3)</sup>.

ويذهب الباحث م. حبار أن تركيز ر. جاكسون على محوري (الاختيار والتأليف) جعل نظريته تلتقي مع ما توصل إليه الدرس البلاغي انطلاقا من ابن المعتز - في تأسيه للمكونين (الاستبدالي والتركيب) - إلى عبد القاهر الجرجاني في توفيقه بين المستويين البديع والنظم أو ما ذهب إليه في نظرية العدول أو الاختيار والتوزيع عند جاكسون<sup>(4)</sup>.

اختتم الباحث المدخل المنهجي حول الاتجاهات الأسلوبية الحديثة بعرض المستويات الإجرائية لـ هنريش بليث التي استعان بها على تحليل النص الأدبي تحليلا أسلوبيا سيميائيا، فضلا عن المستويين الأساسيين السابقين (الاختيار والتأليف)، ويضيف أربعة مستويات فرعية أخرى هي: المستوى الصوتي، والمستوى الصرفي، والمستوى الخطي، والمستوى النصي<sup>(5)</sup>.

إن قراءتنا للاتجاهات الأسلوبية الثلاثة كان من باب الإفادة من هذه الاتجاهات التي تنسجم مع القراءة التي تمكن من مقارنة الرؤية والتشكيل لمعرفة ((موقع الدراسة التطبيقية للنص الشعري الصوفي))<sup>(6)</sup>. ومعرفة الاتجاهات الأسلوبية الذي تبنى الباحث والذي لا يختلف في روحه عن روح المنهج العام للدراسة وهو الإفادة من منهج البنيوية التكوينية ومن الدراسات التطبيقية التي تربط الظاهرة الفنية بمنابعها الفاعلة. وخلال عرضه للاتجاهات الأسلوبية الثلاث، نأكد لنا تبني م. حبار الاتجاه الأول، لأنه يتفق، كما قال الباحث، ((مع عنوان بحثنا الذي هو الرؤيا والتشكيل أي العلاقة بين رؤيا الأديب للعالم وبين أسلوبه، كما أن ذلك، لا يمنع من الإفادة من الذهاب الأخير في كون الأسلوب هو انزياح، بل ((إنه مجموع الطاقات

الإبداعية في الخطاب الأدبي، وذلك أن الذي يميز هذا الخطاب هو كثافة الإيماء ونقلص التصريح وهو نقبض ما يطرد في الخطاب العادي))<sup>(1)</sup>. ولولا هذا الإجراء المنهجي الذي اعتمدته الباحثة لما تمثلنا مقارنته في قراءته لشعر أبي مدين التلمساني.

بعد هذا العرض المنهجي الذي مكنتنا من الكشف عن المقاربة الأسلوبية التي تبنّاها الباحثة، والتي تنسجم مع أهداف بحثه والمتمثل أساسا في تفسير العلاقة بين رؤيا الأديب الصوفي للعالم وبين أسلوبه. نتنقل إلى الدراسة التطبيقية للنص الشعري الصوفي للكشف عن مقاربة الباحثة في قراءاته للأساليب التي تهيم على النص الشعري الصوفي، من خلال منظور الاتجاه الأول الذي يحدد مفهومه للظاهرة الأسلوبية من جهة المرسل، أي من الاتجاه الذي يجعل من طريقة التعبير مرآة عاكسة لطريقة التفكير. ولتحقيق هذه الغاية رسمت الباحثة الأساليب المهيمنة التي حددها في: (التقابل، والتشثيل، والتجريد، والتناص، والأسلوب القصصي).

- أسلوب التقابل: من الأساليب المهيمنة في النص الشعري الصوفي، إذ فرضته التجربة الصوفية نفسها، ((التي تقوم أساسا على التقابل والتخالف بين بعديها الموهودين، وهما بعد الغياب، وبعد الحضور، المكونان الأساسيان للبنية العميقة الدالة))<sup>(2)</sup>. ولا حظ الباحثة أن رؤيا الصوفي للعالم تنجسد من مظاهر التقابل والتعارض، ولولا ذلك لما تجلّت الرؤيا المفترضة بين (الذات الصوفية والذات المحبوبة) التي اختزلها الباحث بين (الأنا والآخر)، فبسبب بعد الغياب (الرؤيا)، الذي أنشأ تعارضا في القصيدة الشعرية الصوفية الذي تولت عنه ((الدلالات المتناقضة كالتقص والكمال، والفصال والوصال والتناهي والتداني والأنا والمه))<sup>(3)</sup>.

وأسلوب التعارض في قصيدة أبي مدين كما وصفه الباحث، جاء مضمنا، فهو من النوع الذي لا يصرح به. وتكمن أهميته في أنه ((تشكيل بنيوي ومكون أساسي في بنيتها (القصيدة) السطحية، لأن رؤيا الصوفي إلى العالم بوصفها بنية عميقة دالة، هي نفسها بنية ذات طبيعة تقابلية))<sup>(4)</sup>. وإذا عدنا إلى منهج كيو سينزرد فإن الرؤيا والبنية العميقة في القصيدة الصوفية، هي الكاتب الضمني نفسه أجدد لرؤيا الفاعل في صورة تقابلية.

كشف التحليل الأسلوبية للبنية السطحية للقصيدة التي اقترحتها الباحثة للتدليل على أسلوب 'التقابل'، فالبنية تنبئ على مكونين أساسيين هما: الأنا (الذات الصوفية)، والآخر (الذات العلية) والعلاقة بينهما علاقة غياب التي جسدها البنية السطحية. ومن هنا يصل الباحثة إلى نتيجة تتمثل في كون بناء القصيدة المستهدفة تم على أساس تقابل وتعارض بين المكونين الأنا والآخر الذين تنهض علاقتهما على

(1) عبد السلام المدي، الأسلوبية والأسلوب: 95

(2) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 140

(3) م. من: 140

(4) م. من: 141

(1) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 135

(2) عبد العزيز لحويقل، الإستعارة عند رومان جاكسون، مجلة علامات، م 14، ع 54، ديسمبر 2004: 226

(3) م. من: 226

(4) ميشال ريفانير، معايير تحليل الأسلوب، 19، ترجمة: حميد خميداني، نقلا عن: غنار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 291

(5) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 137

(6) م. من: 139

أما التوتر الذي كان سبب الفجوة بين الذات والآخر. ومن هنا كانت رؤيا الشاعر رؤيا غيباب، وهي رؤية مأساوية للعالم، لأنها أسست على التعارض والتقابل بسبب هذا الوصال والتواصل الذي يأمل الشاعر الصوفي أن يحققه بين ذاته وبين الذات العلية. ومثل هذه الرؤيا المبنية على ثنائية التقابل والتعارض تهيم على جل الشعر الصوفي عند أبي مدين التلمساني، وهو الآلية الأسلوبية التي مكنت الباحث من الكشف عن رؤيا أبي مدين للعالم.

أما الأسلوب الثاني الذي اختاره الباحث لتجسيد رؤيا العالم للعبد، هو أسلوب التمثيل الذي ركز عليه بوصفه أسلوبا مهيمنًا، يساعد على مقارنة بعد الغياب (رؤيا الشاعر) وتشخيصه، فأسلوب ((التمثيل)) يعد من أهم أساليب القصيدة الصوفية، نظرًا إلى ما يمتاز به من الدلالات الدوقية المخصوصة بالتحديد، ونظرًا إلى أن التجربة الصوفية هي تجربة ذوقية فردية، وليس لها في اللغة الوضعية معجم يقرى على ترجمتها وإخراجها كما هي من البطلون إلى الظهور<sup>(1)</sup>.

بعد بيان الأهمية التي يكتسبها أسلوب التمثيل نلج إلى تحليل قراءة الباحث لبيان المقاربة التي تبناها الباحث للكشف عن رؤيا أبي مدين من خلال التشكيل، أي من أسلوب التمثيل، الذي وقف عند إحدى نماذج الشهيرة وهي (الطير المغفص)<sup>(2)</sup>، ولتفسير هذا الأسلوب اعتمد الباحث على آلية التناظر والتماثل بين الدلالة التي تدل على المعنى، وبين دلالة معنى المعنى، وهي الآلية التي مكنته من بناء العلاقة بين رؤيا أبي مدين، وبين أسلوب قصيدته. ورأى أن التباعد الذي كان قائما بين الموضوع الصوفي والموضوع الحسي تحول إلى تقارب بين الموضوعين المتباعدين.

الموضوعة الصوفية	التناظر	الموضوعة الحسية	الرؤيا / غياب
- الأرواح		- الطير	دلالات ذوقية =
- الجسد		- المغفص	دلالات حية
- العالم الآسي		- عالم الطير النجس	
- حنين الأرواح و ترقبها		- تغريد الطير واضطرابه في قفصه و ترقبه إلى	
إلى العودة و اللقاء		حرته	

إن هذا التمثيل نشأت عنه حالة من التوتر والاضطراب، وبالتالي كان ملائما لبعد الغياب الذي تربت عنه رؤيا مأساوية للعالم. ونتيجة لذلك كان التعارض الذي حدث للشاعر والذي لم يمكنه من تحقيق بغية (التوحد). ومن هنا كانت مزية التمثيل في إنتاج بلاغة المثال.

(1) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 150

(2) راجع الأبيات التي أوردها الباحث، م.س: 150

فقل للذي ينهى عن الوجد أهله  
إذا اعتنزت الأرواح شوقا إلى اللقا  
أما تنظر الطير المغفص يا فتى  
بفرج بالتغريد ما يفزاده  
ويرقص في الأقفاص شوقا إلى اللقا  
كذلك أرواح الحيين يا فتى  
إذا لم تذوق معنى شراب الهوى دعنا  
ترقصت الأشباح يا جاهل المعنى  
إذا ذكر الأوطان حن إلى المعنى  
تضطرب الأعضاء في الحس والمعنى  
فتهز أرباب العقول إذا غنى  
تهزهما الأشواق للعالم الأسنى

ومن نماذج أساليب التمثيل التي تظهر من خلالها بعد الحضور اختار الباحث نموذجًا شعريًا لابن الفارض<sup>(1)</sup> يمد نشوة الاتحاد والحلول، وقد وقف في هذا النموذج عند مقارنة تمثيلين متباعدين. فالأسلوب الأول (المراة المتبوعة)، وهو التمثيل الذي وجد فيه الباحث تجسيدا لحالة الحضور والحلول والاتحاد.

الموضوعة الصوفية	التناظر	الموضوعة الحسية
- حلول الأنا في الآخر	الحضور	- امرأة متبوعة أصابها من من الجن
- حال الشاعر في توحده		الجن متحد بالمرأة ومتحدة به
- ينطق بلسان الوحدة		- هي تنطق ويعلم الناس أن ما يسمعون ليس كلامها
الحق ينطق بلسان الخالق		

تكمن أهمية هذا التمثيل الذي وظفه ابن الفارض في كونه جاء على تمام التشاكل بين الأصل والشبيه<sup>(2)</sup>. ومن هنا تظهت رؤيا الشاعر ابن الفارض من خلال أسلوب التمثيل، والذي كشفه نختار حبار عن طريق آلية التماثل والتناظر التي عطت إمكانية إنتاج المعنى ومعنى المعنى.

(1) ابن الفارض

راجع، المقطعة، م.س: 151

سأجلو إشارات، عليك خفية  
وأعرب عنها مغربا حيث لا ت  
وأثبت بالبرهان قولني ضاربا  
بمتبوعة ينسك في الصرع غيرها  
ومن لثة تبدو بغير لسانها  
وفي العلم حقا أن مبدي غريب ما  
بها كمبارات، لبدك، جلبة  
حين لبس بتياني: سماع وروية  
مثال علق، والحقيقة عمدتي  
على لمعها في مسها، حيث جنت  
عليه براهين الأدلة صحت  
سمعت سواها، وهي في الحسن أبدت

(2) راجع، غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 152



أما النموذج الثاني من الأساليب التمثيلية الذي اختاره الباحث فهو من أرقى النماذج التمثيل، لأنه يجسد ظهور جبريل - عليه السلام - مثلثا بصورة دحية<sup>(1)</sup> وكشف الباحث أيضا عن الشعرية التي أضفها هذا المثال من خلال آلية التناظر التي مكنته من أن يميز ما بين الدلالة الظاهرة الدلالة المضمر، التي جسدت رؤية ابن الفارض<sup>(2)</sup>. فالمعنى الظاهر للناس [دحية] الذي يسأل، والتي - صلى الله عليه وسلم - يجبه أمام الحضور. أما المعنى المضمر، فإنه يتمثل في أن النبي - صلى الله عليه وسلم - نظر إلى شخصية [دحية] على أنها تمثل اثنين (جبريل ودحية). إن هذه الصورة تماثل صورة ((الصوفي في حال الاتحاد - وليس الحلول - فإنه يشهد الوحدة بعين الجمع، ويشهد الكثرة بعين التفرقة))<sup>(3)</sup>. إن أسلوب التمثيل كما قرأه مختار حبار يكشف عن رؤية ابن الفارض وهي [الاتحاد]، أو قل هو يكشف عن [بعد الحق] في المثلث الدلالي الصوفي، الذي يفتزل رؤية الصوفي ويضع دورة التصوف في الغياب والحضور.

ونسوق، الآن، أسلوب التجريد الذي انتقاء الباحث بوصفه أحد الأساليب البلاغية التي شاع استخدامها عند الشعراء الصوفيين لتجسيد رؤياهم للعالم، والتجريد من الأساليب التي تتجسم مع التجربة الشعرية الصوفية، لأنه يتيح للشاعر الصوفي التوسع في عمله الإبداعي، الأمر الذي يترتب عنه قراءة أعمق ونأويلا أشمل. وقد اصطلاح عليه السجلداسي بـ [الإتساع] (وهو اسم مثال أول منقول إلى هذه الصناعة، ومقول بجهة التخصيص عموم الاسم على إمكان الاحتمالات الكثيرة في اللفظ... إلى معنيين [ثنيين])<sup>(4)</sup>. إن أسلوب التجريد الذي وظفه الشعراء الصوفية، يتيح إمكانية إقامة مماثلة بين الدلالة العامة (المعنى) والدلالة الخاصة (معنى المعنى).

وفي النموذج الرابع من نماذج التشكيل الأسلوبية للقصيدة الصوفية نجد أسلوب التناص، وهو من الأساليب التي حظيت بمدارسة النقاد منذ القديم، وهو الذي عرف بالسرقات الأدبية، ومصطلحات

أخرى<sup>(1)</sup>. وقد وقف الباحث عند مصطلح السرقة حيث يخرج من باب الأخلاق ليدخله ضمن حفل التعاليات النصية<sup>(2)</sup>، فالسرقة، أسلوب من الأساليب وصورة من صور حوار النصوص فيما بينها، مثلما يتجاوز الناس فيما بينهم، فيأخذ هذا من ذلك بعضا من كلامه مما قد يراه أقدر في البيان من كلامه أو أحلى (زينة في نصه)<sup>(3)</sup>. وفي العصر الحديث ظهر مفهوم التناص بوصفه شكلا من ((اشكال التداخل والتفاعل بين نص وغيره من النصوص))<sup>(4)</sup>.

في ضوء هذه المدخل قرأ الباحث شعر أبي مدين التلمساني بوصفه تشيلا أسلوبيا يتجاوز الموروث الشعري عند الشعراء السابقين، فلاحظ أن أبا مدين قد أكثر من الأليات التناصية التي مكنته من أن يقيم حوارا فاعلا بين شعره والموروث الأدبي بشكل عام. ومن أهم الأليات التناصية التي أكثر منها أبا مدين أشار إليها مختار حبار ((الانقباس والتضمين من مصدرين أساسيين هما: القرآن الكريم، وشعر العذريين بعمامة وعجنون ليلي بخاصة))<sup>(5)</sup>.

وعلى مستوى الإجراء ذكر لنا الباحث نماذج من التناص الذي وظفه أبو مدين التلمساني، ومنه على الخصوص قصيدة (لست أنسى الأحباب) التي هيمن فيها الانقباس الذي أدخله في باب التناص الفني، ذلك لأن الشاعر قد استهواه التناغم العجيب الذي صنعتها سورة مريم<sup>(6)</sup> في تركيبها بوجه عام، وفي نوصلها المنتهية بالياء الممدودة بوجه خاص<sup>(6)</sup>.

ومن نماذج النوع الثاني من التناص الذي في شعر أبي مدين التلمساني (التضمينات من الشعر العذري)، وأشار مختار حبار على سبيل المثال إلى بائية أبي مدين [تذللتي في البلدان] وهي من تناص التعضيد القائم على الإعجاب والتقدير للنص المتفاعل به أي قصيدة العجنون [متى يشتفي منك الفؤاد

(1) راجع، نورالدين صدار، السرقات الأدبية في ضوء نظرية التناص، رسالة ماجستير مخطوطة، الفصل الأول

(2) م.س

(3) راجع، مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 161

(4) م.س: 161

(5) راجع: محمد وهابي، مفهوم التناص عند جوليا كرميتفا، مجلة علامات، م 14، ع 54، ديسمبر 2004: 380

(6) وهي مكية، نزلت بعد فاطر، وعدد آياتها ثمان وتسعون آية، وتهدف إلى تقرير مبدأ التوحيد لله ونفي الشريك والولد عنه وإثبات البعد، وتتخذ القصص مادة لذلك، ثم تعرض لبعض المشاهد يوم القيامة، ومناقشة المنكرين للبعث.

ومن أمثلة التناص التي ذكرها الباحث قصيدة [لست أنسى الأحباب] التي ينتهي كل بيت منها باقتباس فاصلة أو جزء منها على النحو الآتي:

لست أنسى الأحباب ما دمت حيا      مد لناوا للنوى مكانا قصيا

مقتبس من قوله تعالى: ﴿وَجَعَلْنِي سُبَّارًا أَيَّنَّ مَا كُفْتُ وَأَوْصَيْتُ بِالْعَلْوَةِ وَالزُّكُوفِ مَا دُمْتُ حَيًّا﴾ الآية 31 من سورة مريم.

(6) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 162

(1) راجع، م.س: 152

(2) ابن الفارض، 152

وهي دحية وأبى الأمين نيشا	بعورته في بدء وحى النبوة
أجبريل قل لي: كان دحية، إذ بنا	لمهدي الهدى، في حيثة بشرية؟
وفي علمه، عن حاضره، مزية	مهامية المراتي من غير مزية
يرى ملكا يوحى إليه، وغيره	يرى رجلا يدهم لديه بصحية
ولس من أتم السرقتين إشارة	تنزه عن رأي الحلول عقيدتي

(3) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 153

(4) محمود دريase، الشعرية عند السجلداسي في كتاب الملتزع البديع نحو ناصيل الشعرية العربية، مجلة، أبحاث اليرموك، م 17، ع 2، جامعة إربد-الأردن، 1420هـ / 1999م: 196

المعذب]. ومثل هذا التناص ساعد الباحث على الكشف على رؤيا الصوفي للعالم والتي تتمثل هنا في إتيان الذات الساكنة للمغيب والتي يناظرها مرحلة الفرق الأول [خلق] (1).

والشاهد هنا أن أسلوب التناص في بانية أبي مدين كان بمثابة البنية السطحية والأداة التي تظهر من خلالها رؤيا أبي مدين التلمساني وهي رؤيا، كما أومأنا منذ حين، تجسد بعد الغياب في المثلث الدلالي الصوفي أو الفرق الأول وقد تماثلت هذه البانية وتناظرت مع بانية عجنون ليلى التي أشرت إليها، حتى أضحى الفارئ لا يميز بين بانية العجنون وبانية أبي مدين، حيث غدت تماثلت تجربة الحب عند الشاعرين تتماثل في كل شيء (2).

ومن الأساليب التي تميزت فيها رؤيا الشاعر الصوفي للعالم، الأسلوب القصصي وهو من الأساليب الشائعة في شعر أبي مدين التلمساني، والتي ساعدته على تجسيد رؤيته. وللكشف عن هذا التعظيم، قام نختار حواراً يعقد مقارنة بين جنس الشعر وبنس القصص ولا حظ أن الأجناس الأدبية، بشكل عام، تتداخل وتتراسل فيما بينها ويستعير بعضها من بعض (3). وتكمن أهمية هذا القول في كونه بعد تعميدها من الباحث للحديث على أن الشعر لا يضيء أي شيء إذا استعار جنس القصص، فالتراسل بين الأجناس الأدبية بات أمراً مشروعاً، بل إن أدبية الجنس الأدبي - في كثير من الأجناس الأدبية - نراها لا تتضح إلا من خلال هذا التفاعل والتجاوز بين الأجناس الأدبية.

من أجل ذلك يرى نختار حواراً أن طبيعة التجربة الشعرية الصوفية تجعلها أقرب إلى جنس القصص لب واصلح يجمع إلى رؤية الشعر الصوفي نفسه ((المتحركة في رسم التجربة الصوفية ومدارجها، ورسم التجربة الشعري ومراحلها الموائمة تماماً في أطوارها لمداير التجربة الصوفية، وهي المداير التي سبق أن رسمناها في المثلث الدلالي الصوفي)) (4).

وعلى هذا الأساس أضحى الأسلوب القصصي من الأساليب الأدبية التي تجب دراستها في الشعر الصوفي ما دامت التجربة الشعرية نفسها هي بناء قصصي. وقد أبان الباحث في قراءته للتجربة الصوفية عن العلاقة التي تربط بين هذه، وبين التجربة الشعرية الصوفية - لأبي مدين التلمساني - التي جاءت بدورها عبارة عن قصة تكاد تكون مكتملة الجوانب أيضاً (5).

مائل الباحث بين الرؤية الصوفية وبين العناصر القصصية المشكلة لأسلوب القصة في التجربة الشعرية عند أبي مدين التلمساني، ووجد أن التجربة الشعرية الصوفية تهيم عليها ثلاثة عناصر: البطل / الحوار / الحدث.

فالعنصر الأول البطل يجسد الرؤية الصوفية المثلثة للذات الصوفية، كما بين الباحث، المغامرة البطلة، وهذه تتماثل في العودة الاختيارية أو الصوفية التي تصور اختبار الصوفي وإبتلاءه. والعودة الاضطرارية أي الموت والتي تكون بعد العودة السابقة (1). وما كان لهذه البطولة أن تتجسد في التجربة الشعرية الصوفية لولا أن تماثل الذي أقامه الباحث بين [العودتين] لإبراز الرؤيا الصوفية والكشف عن تظهيرها الفني.

أما الحوار فهو الآلية الفنية الأساسية التي تتمظهر من خلالها الرؤية الصوفية للعالم، باعتبار أن هذه التجربة تنهض على ثنائية [الأنا والآخر] (2) وبواسطة هذا الحوار انكشفت ألحبة الفطرية التي كشفت عن الذات الصوفية المتعلقة بالمحبوب (3).

ويجيء عنصر الحدث في القصة الشعرية الصوفية ليساعد بدوره على كشف تظاهرات الرؤية الصوفية، وهو العودة الاختيارية وهي في حد ذاتها حدث لأن الصوفي، كما بين نختار حواراً، يريد العودة إلى اللانهاية.. اللامكاني، اللازماني (4) قبل لقاء ربه (الموت) أي العودة الاضطرارية وهي العالم النهائي. وقد تناظر الحدثان الجسدان لـ العودة الاختيارية (العالم اللانهاية) والعودة الاضطرارية (العالم النهائي) في كثير من أشعار أبي مدين التلمساني (5).

اتضح أن المقاربة التي تبناها الباحث نختار حواراً لقراءة شعر أبي مدين التلمساني للكشف عن الرؤيا الصوفية للعالم، تستمد مقوماتها المنهجية من المنهج النبوي التكويني الذي بلوره ك. غولدمان، ومن الدراسات والأعمال النقدية التي ربطت الظاهرة الفنية برويتها أو مكوناتها البانية. كما تكشف هذه المقاربة عن تأثير الباحث بدراسات نقدية أخرى تعرف من التحليل، وهي على الخصوص (الرؤية والأداة) لسعيد الحسن طه بدر (المتنبي) لغالي شكري. وقد بدا واضحاً تأثير نختار حواراً بمنهجيهما على الرغم من أنه لم يشر إليهما صراحة.

(1) نختار حواراً، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 167

(2) راجع، م. م. ص: 170

(3) راجع، م. م. ص: 170

(4) م. م. ص: 171

(5) م. م. ص: 171

(1) نختار حواراً، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 29

(2) م. م. ص: 164

(3) راجع، م. م. ص: 168

(4) راجع، م. م. ص: 16

(5) م. م. ص: 167



وتشعبنا لهذه القراءة في ضوء ما أشرنا إليه، يتأكد وفاء الباحث لمنهجه الذي أعلن عنه في المدخل المنهجي، وهو ربط العلاقة بين التجربة الصوفية وبين تشكيلها الفني، أو بما اصطلح عليه بـ [الرؤيا والنشكيل]. فكان نختار جباراً أن ألم (بالرؤيا) الصوفية التي حددتها في مثلثها الدلالي باعتبارها البنية العميقة التي تحكم في توجيه الخطاب الشعري الصوفي، حيث تظهت الرؤيا الصوفية [الثابتة] في ثلاثة مستويات هي: الموضوعات، والأسلوب، والمعجم. ومن هنا برز الانسجام المنهجي في الحطة والقراءة.

## الفصل الرابع

### في مقارنة المرجعية النقدية

أولاً: نحو صياغة منهج لتفسير كتابات مندور

ثانياً: موضوعة الناقد في الحقل الأدبي

ثالثاً: موضوعة الناقد في الحقل الثقافي

رابعاً: الممارسة النقدية لمندور: رؤياه للعالم

خامساً: جدلية الفاعلية النفسية والفاعلية النطقية

## الفصل الرابع

### في مقارنة المرجعية النقدية

#### أولاً: نهوض صياغة منهج لتفسير كتابات مندور

نحاول في هذا الفصل مقارنة قراءتين حاولتا أن تحددتا المرجعية النقدية - لمحمد مندور وعبد القاهر الجرجاني - بوصفها البنية العميقة الدالة والمكون الباني الذي كان وراء توجيه النظرية النقدية عند هذا الناقد أو ذاك. ولتمثل هذه المرجعية تناولت دراستين تشتركان في هدف واحد وهو البحث عن المرجعية النقدية عند كل من محمد مندور وعبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم. بمقاربتين مختلفتين. تهدف الدراسة الأولى الموسومة محمد مندور وتنظير النقد العربي لمحمد برادة البحث عن مكونات المرجعية النقدية التي حاول الناقد محمد برادة الكشف عن جذورها ومكوناتها البانية من خلال القراءة التي نهضت على تجريب عدة مناهج نقدية وفي طليعتها المنهج البنيوي التكويني بوصفه المنهج الذي مكن م. برادة من الوقوف عند المرجعية النقدية للنظرية النقدية عند م. مندور. ومن هذا الباب تقتحم البنيوية التكوينية حقلاً آخر من حقول المعرفة والفكر وهو عالم النقد الأدبي فضلاً عن الأعمال الإبداعية كما رأينا في الفصول السابقة.

أما الدراسة الثانية فهي للباحث م. حبار<sup>(٥)</sup> والتي تهدف إلى البحث عن المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني بوصفها المكون الباني والبنية العميقة الدالة لهذه النظرية. وهي الدراسة التي اعتمد صاحبها على المنهج الذي يربط الظاهرة الإبداعية أو النقدية بمنابعها وأصولها التي كانت وراء تشكيل بنيتها السطحية.

ما السبيل الذي اتخذته كل من م. برادة وم. حبار لتحديد المرجعية النقدية عند م. مندور والمرجعية الكلامية عند عبد القاهر الجرجاني؟ وما هي الآليات والإجراءات التي اعتمدها كل باحث للكشف عن المرجعية المفترضة، وبالتالي تفسيرها وربطها بتمظهراتها على مستوى البنية السطحية؟ هذه هي الأسئلة المركزية التي سبحاول هذا الفصل الإجابة عنها.

يمثل هذا المستوى من القراءة المنهج الذي سلكه محمد برادة كتفسير الرؤية النقدية للناقد العربي المعاصر محمد مندور في كتابه الذي عرضناه في المدخل محمد مندور وتنظير النقد العربي. وفي هذه القراءة

(٥) وهي الدراسة الموسومة [المرجعية النقدية لنظرية النظم عند الجرجاني] والتي نشرت في مجلة ثقافات التي تصدر عن جامعة



قام الباحث محمد برادة بتجريب البنيوية التكوينية بوصفها منهجا نقديا يتناول قراءة الأعمال الإبداعية والأعمال الفكرية، باعتبار أن ((النص النقدي نصا أدبيا آخر لا يقل، من حيث قيمته عن العمل الذي يفسره و يقومه))<sup>(1)</sup>

إن تناول م. برادة مثل هذه القراءة يعد خروجاً عن العرف النقدي في نظر بعض النقاد، لقناعته أن المنهج البنيوي التكويني لا ينبغي أن يطبق إلا على الأعمال الإبداعية. وعلى هذا الأساس فإن القراءة التي أجراها محمد برادة تعد قراءة جذرية بالاهتمام والبحث، لأنها تتصل اتصالاً وثيقاً بمجمل نقد النقد وليس تفسير الإبداع، بل تناول اللغة الراضفة للإبداع، أو كما سماها فاضل ثامر (اللغة الثانية)<sup>(2)</sup>. هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن الباحث قام بمحاولة منهجية تمثلت في تطوير وتلخيص المنظومة المنهجية الغولدمانية ليتمكن من تحقيق هدفه المتمثل أساساً في إعطاء تفسير لرؤية محمد مندور النقدية للعالم. ولم يكن بإمكان م. برادة أن يحقق هذه الغاية لو لم يتم بهذا النهج المنهجي الذي سنكتشف نسيجه بعد حين.

مثل هذه المقاربة، تقتضي مرونة كبيرة في تطبيق الخطوات التي حددتها البنيوية التكوينية وتلخيص مفاهيمها حسب ما تقتضيه طبيعة الموضوع المستهدف، وهذا ما حاول الباحث محمد برادة مراعاته في هذه القراءة. وقد أكد الباحث على ذلك في مقدمته المنهجية. ومن هنا يطفو السؤال المنهجي التالي: كيف اعتدى محمد برادة إلى اختيار منهج منسجم يمكنه من قتل (بفتح التاء وتضعيف الثاء) الفكر النقدي ألتدوري؟

بما أن طبيعة الموضوع تقتضي رؤية نقدية خاصة، فمن المفترض أن يجد الباحث نفسه مضطراً إلى إجراء تعديلات على المنهج التكويني، لذا وجدناه يستعمل مناهج ومفاهيم وآليات من حقول معرفية أخرى، ليسنى له تحقيق القراءة المفترضة وهي البحث عن المرجعية التي مكنت م. مندور الناقد من صياغة نظريته النقدية، ومن ثم إعطاء تفسير لرؤيته النقدية. وهذا أمر بديهي، لأن الموضوع المعروض للمناقشة خارج إبداع، لذا فإن القراءة المنهجية لهذا الحقل بمنهج ومصطلحات بيير بورديو Pierre Bourdieu، يقتضي متابعة المناهج الجوارية ومساءلة أدواتها الإجرائية، و((لكل هذه الاعتبارات توخينا الاستفادة، في دراستنا، من المناهج والأبحاث المنجزة في مجال علم الاجتماع الأدبي وتطبيقاته النقدية، لأنها تعطي الأسبقية للجذبلة التاريخية))<sup>(2)</sup> وينحى الباحث باللائمة على النقاد والباحثين العرب الذين يكرعون من المناهج النقدية الغربية دون أن يعوا ويتمثلوا مفاهيمها، مما يجرهم إلى كثير من الهفوات والأخطاء المنهجية، لذا يطرح الباحث سؤال الخلاص التالي: ((كيف يمكن تجنب الفهم الخاضع للمثاقفة عند معظم النقاد العرب الذين

يعدون إلى اختيار مناهجهم وأدواتهم التحليلية من مستودع المناهج الجنوبية بدون أن يتمثلوها تمثلاً نقدياً، وبدون مراجعة خصوصية المعطيات التي يدرسونها؟))<sup>(1)</sup>

يؤكد الباحث عبد العالي بوطيب على ضرورة فهم المنهج في شموليته، وأن المشاكل المطروحة في هذا المجال مرتبطة دوماً بالفهم السطحي للمنهج، ودون العودة إلى المرجعيات المعرفية والفكرية، ((إذ غالباً ما نرى المفكرين العرب -...- يعتبرون أن المنهج مجرد أدوات إجرائية تساعد الباحثين على ضبط خطواتهم في التعامل مع القضايا التي يدرسونه... مما يبقى الخلفية الاستمولوجية المؤطرة لكل منهج، خارج إطار تصورهم الضيق لحجم المشكل وتشعباته... وكان مسألة اختيار منهج من المناهج مسألة في غاية الأهمية والبساطة))<sup>(2)</sup>

نستفيد مما سبق، أن محمد برادة وغيره ممن وعوا مسألة التعامل مع المنهج بشكل عام، أكد على ضرورة أن يمثل الباحث المنهج النقدي قبل تطبيقه على النصوص والموضوعات، أو كما قال مراجعة خصوصية المعطيات، وإلا استوت ((البنيوية التكوينية بالشكلية، والتحليل النفسي بالاجتماعي، متناسين بأن كل مصطلح أو منهج إلا ويحمل في أحشائه حتماً، خلفية فكرية))<sup>(3)</sup>

إن المنهج الذي آثره الباحث محمد برادة استبحاءه، لم يكن مبنياً عن اختيار اعتباطي أو عشوي، دون مراعاة لجأته وفائدته العلمية والمعرفية، بل اختاره عن قناعة وتبصر بوصفه أداة مساعدة على استنطاق الحقيقة وسبر أغوارها<sup>(4)</sup>. ومن هنا لم يكن اختيار م. برادة مقتصر على منهج واحد فحسب، بل تجده أقام حواراً منهجياً بين عدة مناهج، وعدة مفاهيم ومصطلحات لصلاحيتها ولجأته في خدمة الموضوع المستهدف، ولو أنه اقتصر على البنيوية التكوينية لما أسعفته، وبقيت كثيراً من جوانب البحث خرساء لم يكن باستطاعته تفسيرها وفكها. لذلك فلا غرو أن نجد م. برادة يستعين بالبنيوية التكوينية، والمنهج الجدلي، ومنهج بيير بورديو Pierre Bourdieu وأنطونيو غرامشي Antonio Gramsci. وفي هذا الصدد يؤكد محمد برادة على هذه المسألة في قوله: ((لقد آثرنا... استيحاء المناهج الصادرة عن البنيوية التكوينية، كما بلورها كل من جورج لوكاتش ولوسيان كولدمان، وبيير بورديو. وفي رأينا أن ميزة هذا المنهج تتمثل، فضلاً عن مرونته، في الأهمية القصوى التي يعطيها للتاريخ بمفهومه الواسع والمقدد))<sup>(5)</sup>

(1) محمد برادة، محمد مندور وتظهير نقد العربي: 13

(2) م. من: 13-14

(3) عبد العالي بوطيب، إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، مجلة فصول، العدد 60، صيف-خريف، 2002: 349

(4) م. من: 349

(5) محمد برادة، محمد مندور وتظهير النقد العربي: 14

(1) إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجامعي، قضاياها الفنية والموضوعية: 3

(2) راجع، فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث.

(2) محمد برادة، محمد مندور وتظهير نقد العربي: 13



لقد أدركتم برادة بوعي عميق، كما يدرك أي مختص أسرار صناعته، أن عمله يقتضي استعمال أدوات إجرائية ومفاهيم كثيرة ومتنوعة، ليتمكن من الإحاطة الشاملة بموضوع بحثه، وقد وظف الأدوات والمفاهيم توظيفا صارما ودقيقا، والتي مكنته من أن يجيب عن سؤالين مركزيين، هما:

- 1- كيف تفهم كتابات مندور؟
- 2- ما هي الشروح التي يمكن إعطاؤها لتحولاته الثقافية والسياسية؟<sup>(1)</sup>

إن فهم كتابات م. مندور النقدية يقتضي أول ما يقتضي البحث عن المنهج (المناهج) الذي من شأنه أن يحقق هذه الغاية، وهذا ما انتبه إليه الباحث. وقد بينا موقفه في هذه القضية آنفا حينما كشفنا عن المناهج التي أثر استيعاها. معنى ذلك أن اختيار المنهج المناسب الذي يفضي إلى تحقيق نتائج ناجعة.

أما القضية الأخرى فهي تتصل بنوعية الشروح والتفسيرات التي يمكن إضافتها على التحولات التي عرفها م. مندور على المستوى الثقافي، والمستوى السياسي، بمعنى أنه لا يمكن أن نعزل التحولات التي عرفها مندور دون أن نفهم التحولات الثقافية والسياسية العامة وخاصة من سنة 1936 إلى سنة 1952، وهنا يستعين الباحث بمنهج يبرر بورديو لتفسير هذه التحولات، وقد أشار إلى هذه المسألة حينما حاول التلميح إلى أن الإجابة ستحصر حول السؤال الثاني في قوله: ((.. هل بالبحث عن الأجزاء المتخفية للمرحلة التاريخية التي واكبت فيها؟ أم بموضعة الرجل وكتاباته داخل الحقل الأدبي المرتبط بدوره بحقل السلطة باعتباره خاضعا لتكوينات اجتماعية طبقية تلعب الدور الأساسي في تحديد الاتجاهات والاختيارات))<sup>(2)</sup>.

يؤكد هذا النص أن م. برادة أثر موضوعة م. مندور الناقد ونقده داخل الحقل الأدبي المرتبط بدوره بالحقل السياسي والاجتماعي، وهذا تأكيد صريح على أن الباحث قد أدخل تعديلات وإضافات على المنهج البنيوي التكويني، باعتداده على منهج يبرر بورديو من خلال توظيفه مصطلح الحقل الذي سنعود إليه.

وبما أن محمد مندور لم يكن ناقدًا متغلغا على نفسه، فقد سجل حضورا قويا في مواقع المجتمع، فكان كثير النشاط سواء بوصفه ناقدا متخصصا، أم بوصفه مثقفا فاعلا في المجتمع الذي كان ناشطا فيه. ومن أجل ذلك، كانت ((موضوعة مندور داخل هذا النسيج الاجتماعي على ضوء الدور الذي اضطلع به في تحقيق تجانس الوعي الطبقي... فإن أنطونيو غرامشي يقدم لنا مفاتيح تسعنا على تحديد وضعية مندور... وبالفعل، فإن مصطلحي مثقف عضوي ومثقف تقليدي يشملان بالفعل مجموع مقولات تصنيف المثقفين

التي تم تسجيلها على ضوء دراسة الحقول الاجتماعية والسياسية، ويتركبان في الوقت نفسه إمكانية التحديدات وتوزيعها))<sup>(1)</sup>.

ويرى م. برادة أن تصنيف الناقد م. مندور ضمن المثقفين العضويين، لم يكن تصنيفا اعتباطيا، من باب الولع بالتصنيف واستعمال المصطلحات الضوضائية، إنما هناك عوامل متظافرة ألحت على هذا التصنيف، ((فهو ينتمي إلى الطبقة الريفية المتوسطة المثبتة بالتقاليد وتعاليم الدين الإسلامي، وهذه الطبقة، التي كثيرا ما تعرضت للظلم، قد أسهمت في الكفاح من أجل الاستقلال، سواء عن طريق الفلاحين في البادية، أو بواسطة إبنائهم في المدن، كانت هذه الطبقة حاضرة دائما في الصراع))<sup>(2)</sup>.

بهذه العناصر المنهجية اكتملت الرؤية المنهجية للناقد م. برادة وهي رؤية تجده عناصرها الأساسية في البنية التكوينية، وفي المنهج الاجتماعي الجدلي، وبلاستعانة بالنظريات الاجتماعية المعاصرة عند يبرر بورديو وأنطونيو غرامشي. فما هي العناصر التي وظفها الباحث من كل منهج من المناهج التي أشرنا إليها ليضبط مفاهيم مقارنته التي مكنته من إنجاز هذه القراءة؟ وتعبير آخر، ما مدى استفادة الباحث م. برادة من كل منهج من هذه المناهج إليها، والتي مكنته من صياغة منهج منسجم أسعفه على إنجاز قراءته؟ إن الإجابة عن هذا السؤال نراها من الأهمية بمكان لأنها تحدد المرجعية المنهجية التي استرشد بها الباحث على إنجاز مقارنته.

#### أولا: ما موقف الباحث م. برادة من منهج غولدمان؟

سؤال يفرض نفسه بإلحاح شديد، مفاده: ما موقف الباحث من بنية غولدمان؟ هل كان وفيها لنظومتها المنهجية؟ وما هي المراحل الأساسية التي ركز عليها الباحث في تعامله مع المنهج؟ وهل وفق في تطبيقها؟ هذه هي أهم الأسئلة الأساسية التي سنحاول الإجابة عنها من خلال الممارسة العينية للمنهج في هذه القراءة.

لم يكشف الباحث في مقدمة دراسته<sup>(3)</sup> عن المفاهيم والأدوات الإجرائية للمنهج بوصفها منظومة من المصطلحات المتفاعلة، والتي تحاول تحقيق مقارنة شاملة للأعمال الإبداعية أو الفكرية، وكل ما في الأمر أن الباحث اكتفى بالإشارة الواضحة إلى أنه اعتمد على (البنيوية التكوينية كما بلورها كل جورج لوكاتش ولويسيان كولدمان)<sup>(4)</sup> غير أن ثمة ملاحظة لا بد من الإشارة إليها وهي أن البنيوية التكوينية لم تبلور كمناهج إلا على يد ك. غولدمان، وليس على يد جورج لوكاتش، الذي كان له الفضل - طبعا - في إرساء مفاهيم

(1) محمد برادة، محمد مندور وتظهير النقد العربي: 66

(2) م. س: 66-67

(3) م. س، راجع المقدمة.

(4) م. س: 14

(1) محمد برادة، محمد مندور وتظهير النقد العربي: 15

(2) م. س: 15



كثيرة - الرؤية المأسوية، الوعي القائم والوعي الممكن والشمولية - استفاد منها غولدمان وساعدته على صياغة منهجه. وقد حاولنا البحث عن الجوانب التي اعتمدها الباحث، فتبين لنا من القراءة الحثيثة لبحث أنه أسقط من المنهج الغولدماني مرحلة الفهم باعتبارها مرحلة أساسية في هذه القراءة لغياب تحليل البنية الدالة، التي يمكن أن نفهمها دون الرجوع إلى مبادئها. ((فالعمل الأدبي هو تعبير عن مفكر أو عن عبقرية كاتب، وبالإمكان أن نفهمه دون الرجوع إلى سياقه التاريخي أو ترجمة الكاتب وأخباره))<sup>(1)</sup>. إن غياب البنية الدالة رديف لغياب القراءة الإبداعية، التي لا تتوفر عليها كتابات مندور، ومن أجل ذلك، نتمثل قول مندور بـ «تجنب القيام بقراءة إبداعية... إنما اقتنعنا بأن كل كتابة هي في جوهرها نتاج جهود وذكاء، وتستجيب لشروط مادية قابلة للتحليل»<sup>(2)</sup>.

نستفيد من التحليل السابق أن نحمد برادة وإن بدا أنه تجنب مرحلة الفهم في المنهج البنيوي التكويني بوصفها مرحلة مركزية، إلا أنها كانت ماثلة من خلال البحث عن المرجعية التي ساست نظريته النقدية، هذا ليس تقصيرا أو قصورا من الباحث في تعامله مع المنهج، إنما طبيعة كتابات مندور فرضت على الباحث أن يتعامل بهذه الصفة الاستثنائية مع المنهج الغولدماني، ليفتح المجال إلى مرحلة التفسير التي حظيت بالاهتمام. وما يهنا في هذا السياق هو أن تعامل الباحث مع المنهج كان تعامل الباحث الروائي والعارف لخصوصية مجته، وما يقتضيه من أدوات وإجراءات تتماشى مع خطته المرسومة. فالمنهج وعي ورؤية وهدف، والمهم من كل ذلك أن يكون له ((ارتباط تام بخصوبة الموضوع، بحيث لا يمكن تطبيق المنهج البنيوي الشكلي في دراسة ذات أبعاد سوسولوجية أو العكس، وهو ما دفع العديد من الباحثين للتأكيد على ضرورة اعتبار خصوصية الموضوع، من حيث هو غاية وهدف في عملية اختيار المنهج، بما يحقق الانسجام المطلوب بين رؤية المنهج، من جهة، وأهداف البحث، من جهة أخرى، فطبيعة الموضوع هي التي تحدد المنهج))<sup>(3)</sup>.

وإن ما يمكن التأكيد عليه، ونحن نعالج مسألة تعاطي مندور مع المنهج البنيوي التكويني، وعي الباحث في هذا التعاطي، الذي دل على تعامله المرن مع المناهج النقدية وفق ما تقتضيه أهداف الموضوع ومقاصده، مما يؤدي بالمنهج في هذه الوضعية أن يكون في خدمة البحث والمعرفة بشكل عام.

تقودنا المسألة الموالية إلى الحديث عن بنية بير بورديو Pierre Bourdieu، وكيف عمل مندور على إخراجها منهجيا؟ وما هي الأسئلة الأساسية التي طرحها؟ وماهي المفاهيم والأدوات الإجرائية

(1) جون هال، وليام بويلور، وليامز شويان، مقالات ضد البنية، ترجمة إبراهيم خليل، 37-38

(2) محمد برادة، محمد مندور و نظير النقد العربي: 15

(3) عبد العالي بوطيب، إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، مجلة فصول، العدد 60، صيف-خريف، 2002: 351

التي استفاد منها مندور، وما هي الإضافات التي أضافها إلى مشروع المنهج مما يعينه على إعطاء تفسير للتحويلات الثقافية والسياسية التي عرفها مندور؟ لذا رأيت من الضروري تناول نظرية ب. بورديو من باب الاستئناس بها لاستقراء منهج مندور، وبالتالي تقسيم النتائج التي توصل إليها الباحث من جهة، ومن جهة أخرى للتعرف على المفاهيم والمصطلحات التي استفاد منها الباحث من بنية بورديو التكوينية<sup>(4)</sup>.

هناك سؤال جوهري كان يشغل بال بير بورديو، وهو كيف يحدث التغيير؟ يحدث التغيير بالنسبة إليه نتيجة للهيمنة التي تؤدي إلى ظهور نوع من المقاومة أو الثورة الرمزية، فلا تغيير إن لم تدفعه قوة تؤدي بدورها إلى التحول والتغيير. إذن، فما هي المنهجية التكوينية التي اقترحها بورديو لمقاربة التغيير؟ إن التغيير الذي يعنيه بورديو والذي سعى إلى تفسيره يكمن في الحقل الثقافي الاجتماعي، لذا ((إنه ينتمي في المجال الثقافي إلى الذين لهم مصلحة في التغير، ويصرعون كما يصارعون النزعة الثورية الزائفة لماركسية مشوهة بيروقراطية، ويحاولون تأسيس علم الاجتماع على أسس معرفية ركيكة))<sup>(5)</sup>.

وقبل أن نفهم مدلول التغيير الذي يريده بورديو، يستحسن أن نحدد مفهومه للبنية وللتغيرات التي طرأت عليها. من المعروف أن استعمال مصطلح البنية كان في القرن السابع عشر، في المجال المعماري أولا، ثم انتقل إلى المجال البيولوجي، وفي القرن التاسع عشر ناله هريت سينسر من المجال المعماري إلى إطار علم الاجتماع، واستعمل للدلالة على تعيين الخصائص الاجتماعية. وظهر مفهوم البنية مع أعمال ألتوسير وميشال فوكو و«جاك لاكان» و«ولان بارت».

أما تصور بورديو للبنية، فإنه مرتبط بتصور كيفي استراوس الذي كان يرى أن البنية ليست جامدة، لذا نجدها تتكرر. إن هذا التصور جاء معاكسا لما أقرت به الدراسات التقليدية حول الجماعات اللاتنية التي كانت ترى ثبات البنيات وتكرارها دون أن تعطينا تفسيراً لهذه البنيات، وهي في الحقيقة عكس ذلك، إنها ذات طبيعة مستمرة.

حاول الطرح الماركسي أن يخالف ذلك التصور الذي أعطي لمفهوم البنية (التاريخي) حيث حصر البنية بالعامل الاقتصادي، أي أن البنية من هذا المنظور تعرف تغييرا بفعل عوامل اقتصادية، إلى أن جاء بورديو فأعطى مفهوما جديدا للبنية، وهو مفهوم مرتبط بـ [الهابيتوس Habitus] (الرأس المال الثقافي). ينطلق بورديو في البنية التكوينية من رؤية المدى الاجتماعي كحقل من الصراعات الاجتماعية، التي تقع في نطاق الطبقات. فالصراعات في نظر بورديو تبني النظر إليها بمفهوم مركزي في البنية التكوينية، وهو [الهابيتوس] بوصفه منهجية ذات محتوى ثقافي، ووظيفتها إعادة إنتاج الصراع الطبقي - بل وتكوينه على المحتوى الثقافي.

(4) للاستفادة من مفاهيم بورديو اعتمدنا على كتابه: Les règles de l'art, genèse et structure du champ

(5) بير بورديو، قواعد الفن، ترجمة، إبراهيم فتحي، فصول، العدد 58، شتاء 2002: 252



وعلى هذا الأساس يتساءل الباحث إبراهيم فتحي<sup>(1)</sup> ((أين يقف بورديو من فاعلية الإبداع الفردي ومن خصوصية الأدب ونوعية الأشكال الأدبية))<sup>(2)</sup>. إن الإجابة عن هذا السؤال قادت بورديو إلى استعمال مصطلحين، استعمالهما في كتابه قواعد الفن، وهما: مصطلح الحقل Champ ومصطلح النطبع Habitus.

## 1- الحقل Le champ:

اختلف الباحثون في ترجمة هذا المصطلح Champ، فالترجمة الأولى تدل على الحقل وهي التي استعمالها محمد برادة<sup>(2)</sup>، وتدل على الحقل الثقافي والحقل الأدبي، بمعنى المجال المحدود. أما الباحث إبراهيم فتحي فقد استخدم مصطلح المجال للدلالة على الحقل الذي قصده بوردديو. والواقع فإن مصطلح المجال يقابل في اللغة الفرنسية مصطلح Domaine، وهذا مفهوم لم يستعمله بوردديو ولم يقصده على الإطلاق فدلالة الحقل - في تقديرنا - هي أقرب إلى الدقة من دلالة المجال، فمفهوم الحقل، يدل على التحديد، بخلاف دلالة المجال التي تدل على عكس ذلك<sup>(3)</sup>. أي أنه يدل على البسط والامتداد والتوسع والملكية، وهذا ما تشير إليه لفظة domaine في اللغة الفرنسية. ونحن نميل إلى استعمال مصطلح [حقل] لأن الأبحاث التي تنصب عليها 'سوسيولوجيا الثقافة' تشبه في تنوعها وكثرتها تنوع وكثرة الحقول الزراعية، فقد يشمل المجال الواحد على عدة حقول لا يشترط بالضرورة أن تتوفر على نفس الزراعة. وهكذا فالجمع يتشكل من عدة حقول، منها السياسي والثقافي والأدبي والاقتصادي... الخ، ولأن بوردديو نفسه ((فقد كتب عن التعليم والفنون والآداب، وأوضح أن تمايز الوحدة شبه المتجانسة الأولية في المجتمعات التقليدية قد أدى إلى ظهور

(1) بيري بوردديو، قواعد الفن، ترجمة: إبراهيم فتحي، فصول. العدد 58، شتاء 2002: 253

(2) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي، 50

(3) راجع لسان العرب، مادة [حقل]، فمن معانيه التحديد أيضا الحقل: الزرع، والمزرعة، والروضة فلا تدعى المزرعة مزرعة إلا إذا كانت محدودة. المجلد الرابع: 183. أما [المجال] فيدل على الفضاء الواسع غير المحدود. ومنه مجال في الحرب جولة، ومجال في الطواف يحول جولاً وجولاناً وجولاً. قال أبو حبة النميري:

رجال جزول الأخدري بواند  
مقلد قبيلا مانسح ليهجدا

والجول والجولان والجولان والجولان: الترب والخصب الذي يحول به الريح على وجه الأرض. المجلد الثالث: 243 والشاهد من هذا العرض اللغوي، أن ملول الحقل يشير إلى التحديد، أما ملول المجال فيدل على الاتساع. وهذا تدل عليه أيضا لفظي: Champ, & Domaine. ICTIONNAIRE PRATIQUE QUILLET. Champ: pièce de terre cultivable, labourer un champ, terrain, champ de repos, cimetière, champ de bataille / champ de force, champ de vecteur, champ acoustique: 490. Domaine: Propriété qui appartient au maître; Bien immobilier, le domaine de l'état, le domine de la couronne: 826

مجالات مستقلة ذاتياً: مجال (حقل) اقتصادي، مجال سياسي، ومجال ديني، ومجال قانوني، ومجال جمالي... الخ، وقد اهتم اهتماماً كبيراً بالمعارسات الرمزية (ممارسات التعليم والممارسات الدينية والنفسية والثقافية عموماً). فالعلاقة بين الطبقات ليست علاقات اقتصادية فحسب، بل هي أيضاً علاقات معانٍ وعلاقات سيطرة أو تبعية رمزية<sup>(1)</sup>.

وبما أن الحقل يهتم بممارسة فكرية أو معرفية، فإن أية ممارسة مهما كانت تشكل في نظير بوردديو قوة لا يقل أثرها عن قوة الأثر، لأنها تفرض سيطرة أو تبعية رمزية، ((يطلق عليها بوردديو تعبير رأس المال على القدرة الاجتماعية التي تستطيع أن تنتج آثاراً (بوعي أو بدون وعي في مضمار المنافسة، ومن ثم فهو يستخدم مفهوم الإنتاج الرمزي ورأس المال الرمزي للتعبير عن مماريات متعددة... في المجتمع الحديث، يدرك كل مجال (حقل) خطوط سوق: فهناك متجون ومستهلكون للسلع في المجال الاقتصادي، وللسلع الرمزية المنتجة في المجالات الأخرى))<sup>(2)</sup>.

إن الحقل من منظور بوردديو فضاء تنظم بداخله أنساق المواقف والعلاقات الاجتماعية، يعمل وفق نظام له، تضبطه قواعد تحدد ما يقال وما لا ينبغي أن يقال، وتمارس قواعد مل حقل نوعاً من العنف يظهر في كل الحقول في شكل المطالب التي لا ينبغي أن يجحد عنها أحد. إن القواعد في نظير بوردديو ((هي غمط من العنف الرمزي علف شرعي لا يلاحظه أحد بوصفه عنفاً، فهو علف رقيق غير مرئي، علف الثقة وإضفاء القيمة والبديهييات التي لا تناقش، والولاء للثوابت والالتزام بالمفهوم الحق لروح التراث. وهذا العنف الرمزي يعمل في كل مجالات الثقافة))<sup>(3)</sup>.

وانطلاقاً من هذا التحليل، يصبح للحقل مفهوم المؤسسة، يتنافس أفرادها على هدف واحد، على نفس الرهان، وهو الحصول على السيادة داخل الحقل. وإذا تحققت السيادة التنافس عليها، تحققت معها حتماً الشرعية. ((يجب الاعتراف بأن المبدأ الوحيد لتحقيق وحدة وشرعية الأدبي هو مؤسسته (الحقل) في داخل ممارساته الاجتماعية، إن هذا الوجه يفترض وجود قوة مهيمنة تفرض قوتها التعسفية))<sup>(4)</sup>. التي لا تتحقق بها السيادة، وهكذا يتحقق رأس المال الملائم الذي يتجسد في الثروة الرمزية، من كتب وإبداعات، وفنون، وقنايل، وتسجيلات... الخ ((ولكن القيمة الرمزية (لرأس المال) مستقلة نسبياً عن القيم الاقتصادية. ويضاف إلى جانب الثروات الرمزية الشهادات والشهرة والخوافز وشارات التميز والتكريم))<sup>(5)</sup>.

(1) بيري بوردديو، قواعد الفن، (ملخص) ترجمة: إبراهيم فتحي، مجلة فصل، العدد 58، شتاء 2002: 253

(2) م. س: 253

(3) م. س: 253

(4) Jacques Dubois, L'institution de la littérature: 2

(5) بيري بوردديو، قواعد الفن، (ملخص) ترجمة: إبراهيم فتحي، مجلة فصل، العدد 58، شتاء 2002: 253



ويفضي بنا الحديث عن تأليف الحقل وتكوينه وأبعاده، إلى مسألة الطريقة التي يظهر بها... فالحقل حيز يظهر في بنية بعد تنظيم عناصرها، ولا يخلو أي حقل من أي صراع ما دام هدفه تحقيق السيادة. لذا ينبغي أن نبحث على طبيعة الصراع المفترض. ((وعن أشكاله النوعية بين القادم الجديد الذي يحاول أن يقتحم مغالب حق الدخول وبين السيطرة الذي يحاول الدفاع عن الاحتكار واستبعاد المنافسة))<sup>(1)</sup>.

## 2- التطبيع الهابيتوس 'Habitus':

يقودنا البحث عن مفهوم هذا المصطلح، إلى تحديد مفهوم 'البنية' عند بورديو. فالحديث عن الحقل يوجهنا إلى دلالة 'البنية' بوصفه بنية. فالحقل هو هذا الكل الذي يسيطر ويتحكم في عناصره (الأفراد)، كما يدفعنا أيضا إلى قوانين 'البنية' (الانضباط والانتظام). ((إن بورديو يرفض... أن يعطي من شأن قدرات حدسية للذات الفنية أو الأدبية الفردية التي تصل في فورية معينة إلى المعنى والشكل، ويؤكد وجود علاقات اجتماعية ومجالية موضوعية بمعنى أنها مستقلة عن إرادات الأفراد))<sup>(2)</sup>.

يستفاد مما سبق أن الحقل 'البنية' ليس بمقدور فرد واحد أن ينتجه، لذا نجد بورديو لا يعطي من شأن الذات الفنية، لأن الحقل إنتاج جماعي، ومن هذه الرؤية يلتحق بورديو بـ غولدمان الذي رأى نفس الرؤية حينما ذهب أنه ليس بمقدور فرد أن يتج رؤية للعالم بمفرده، وبالتالي فإن هذه الأخيرة تعبير عن وموقف جماعي. ((فالمجالات (الحقول) مثل المجتمعات عرضة للصراعات، وليست كيانات متجانسة متصلة، وهي تعيد إنتاج نفسها عبر تغيرات وانقطاعات بواسطة عناصر فردية تشكلت من خلال (مؤثرات) اجتماعية متناقضة، وتكوين الذات الفردية هو نقطة انطلاق تحليل يرفض اعتبار العناصر الفاعلة انعكاسات بسيطة لبنى اقتصادية أو ثقافية، كما لا يقف عند الفرد الاجتماعي أو الفنان أو الأديب بوصفه خالقا خلق نفسه كما يهوى))<sup>(3)</sup>.

لتحليل العلاقة بين البنية والذات، لجأ بورديو إلى استعمال مصطلح الهابيتوس 'Habitus' وهو من المصطلحات المهجورة في الفلسفة وعلم الاجتماع. وقد ترجم مصطلح (الهابيتوس) بـ 'التطبيع' ((فالدرسيون (الإسكولائيون) القدامى) استعملوه لترجمة الاستعداد المكتسب عند أرسطو 'hexis'، واستخدمه دوركايم عرضا في كتابه 'أشكال التربي' في فرنسا ليشير إلى أن التربية المسيحية كان من الواجب عليها أن تحل المشاكل التي طرحها ضرورة تشكيل تطبع مسيحي بواسطة ثقافة وثنية))<sup>(4)</sup>. وأصبح

(1) بيريورديو، قواعد الفن، (ملخص) ترجمة، إبراهيم فتحي: 253

(2) م. من: 254

(3) م. من: 254

(4) م. من: 254

المصطلح فيما بعد جوهر نظرية بورديو، ((وهو أداة منهجية اختبارية يستطيع حتى الفرد المتخصص أن يسقطه على نفسه ليتعرف على إمكاناته الطبقية والاجتماعية بشكل عام، كما يمكن الفرد من قراءة المجتمع وتكويناته الطبقية بسلامة ومتعة لا يعكر صفوها إلا شعور الفرد حقيقة وواقعا بالمدى الجبوي الذي يتسمي إيه فما هو الهابيتوس؟))<sup>(1)</sup>.

استعمل بورديو مصطلح 'Habitus' في كتابه 'قواعد الفن'<sup>(2)</sup> واحدا وعشرين استعمالا في سياقات متعددة تؤكد على مفهوم واحد للمصطلح، إنه ((نسق الاستعدادات المكتسبة وتصورات الإدراك والتكوين والفعل التي طبعها المحيط في لحظة محددة وموقع خاص))<sup>(3)</sup>. إن هذا التعريف يجعل الهابيتوس مرادفا لدراسة سلوكيات الأفراد، دراسة تقوم على مرجعية معينة تنطلق من علم النفس (الاستعدادات)، ومن الأنا الأعلى بوصفه قائدا للممارسات والسلوكيات الفردية وأصلها. ((ولماذا يعتمد بورديو على هذه الكلمة العتيقة؟ لأن فكرة 'التطبيع' هذه تسمح بالإفصاح عن شيء ما لصيق بما تستدعيه فكرة التعود، مع تمايزه عنها في نقطة جوهرية. فالتطبيع هو ما يكتسبه المرء ويتجسد على نحو دائم داخل الجسم في هيئة استعدادات دائمة. وهذا المفهوم ينقد الفرد (وكذلك الطبقات) من النزعة الميكانيكية عند البنيوية، ولا يصل بها إلى القول بموت المؤلف))<sup>(4)</sup>.

إن مفهوم 'التطبيع' (الهابيتوس) من هذا المنظور لا يخرج عن مفهوم الاستعدادات المكتسبة التي غرسها المحيط الاجتماعي في الأفراد، إنه نوع من السلوكيات التي تؤسس العلاقات الاجتماعية بين الأفراد، ولولا هذه الاستعدادات المكتسبة لما اندمج الناس مع بعضهم البعض، وبذلك كان ((التطبيع هو نسق الاستعدادات المكتسبة ومخططات الإدراك والتقييم والفعل التي تفرسها الدوائر المختلفة للمحيط الاجتماعي داخل الأفراد المتباينين في زمان ومكان محددين... إنه استبطان وامتصاص وإدماج للشروط الخارجية الموضوعية، وهو شرط ضروري لكل ممارسة يقوم بها الأفراد... وهو يختلف عن التعود لأن التعود تكراري، أي يعيد الإنتاج أكثر من قيامه بالإنتاج، أم التطبيع فذو قدرة تحويلية قوية))<sup>(5)</sup>.

أكد النص السابق على حقائق هامة، منها، أن 'التطبيع' استعدادات مكتسبة يكتسبها الناس من بعضهم البعض، تؤخذ من المحيط الاجتماعي الذي يعيش فيه الناس، وهو شرط لاستمرار الحياة، فضلا عن كونه لا ينبغي أن يفهم على أنه تكرار، لأن التكرار نوع من الجمود. ونظرا لما سبق، ندرك الرؤية المنهجية

(1) بيريورديو، قواعد الفن، (ملخص) ترجمة، إبراهيم فتحي: 254

(2) Voir, Pierre Bourdieu, Les règles de l'art

(3) م. من: 254

(4) بيريورديو، قواعد الفن، (ملخص) ترجمة، إبراهيم فتحي، مجلة فصل، العدد 58، شتاء 2002: 254

(5) م. من: 254



التي دفعت الناقد م. برادة للاستعانة بمفهوم 'التطبيع'، لأنه الأداة الإجرائية التي مكنته من فهم التحولات السياسية والثقافية والاجتماعية التي أثرت في محمد مندور، وأثر فيها، مما يسمح من إدراك العلاقة بين الناقد، ومختلف المؤسسات التي وجدت في تلك الفترة. ولذا كان 'التطبيع' ((أداة محولة نجعلنا نعيد إنتاج الشروط الاجتماعية التي أنتجتنا على نحو لا يمكن توقعه... وتطبيع الأدب نسق من الاستعدادات المكتسبة خلال علاقته بالجمال (الحقل) الأدبي، يصير فعالاً وعقدنا آثاره حينما يلتقي بشروط فاعليته المماثلة لتلك التي أنتجت. إنه هو الحياة الاجتماعية والثقافية متجسدة منفردة داخله وتحولت إلى طبيعة ثانية))<sup>(1)</sup>.

وإذا كان 'التطبيع' استعدادات وممارسات، فإن هذه ليست جامدة، إنها تتميز بالفعالية والحيوية، تنتج ممارسات جديدة تلقى استجابتها في حقلها الذي ولدت فيه، وإن كانت هذه الممارسات تتميز بذاتها، إلا أن ((الذات السوسولوجية للأدب ليست ألبناً المفرد في عريه الوجودي وفي موهبته المهابطة من السماء، بل الفردي المتميز لتاريخ جمعي حافل بالتناقضات والصراعات))<sup>(2)</sup>.

يبرز 'التطبيع' عند الأدب المتدمج في استعداداته وانفعالاته في شكل من اللاوعي الثقافي الذي استعان به، أيضاً، محمد برادة لفهم وتفسير كتابات م. مندور، الذي يقوم بإنتاج سلوكات واستعدادات في شكل عفوي، دون أن يكون له التزام أو قواعد مع أية جهة كانت. لذا يبقى 'التطبيع' مفتوحاً على التجديد والإبداع.

أما القضية الثالثة المتصلة بمنهج م. برادة والتي اقضت به لدراسة النسيج الاجتماعي لمصر في الفترة الممتدة من سنة 1936 إلى سنة 1952، (وموضوعة محمد مندور داخل هذا النسيج الاجتماعي على ضوء الدور الذي اضطلع به في تحقيق تجانس الوعي الطبقي)<sup>(3)</sup>. إن تحقيق هذا الغاية المنهجية اقتضت من الباحث الاستعانة بمفاهيم أساسية أعادها عن الفكر الإيطالي أنطونيو غرامشي، بغية إعطاء تفسير لهذا التوضع، ومن المفاهيم التي ركز عليها الباحث ((مصطلحي 'الثقافة العضوية' و'الثقافة التقليدية'، لأنهما يشملان مجموع مقولات تصنيف المثقفين التي تم تسجيلها على ضوء دراسته الحقول الاجتماعية والسياسية))<sup>(4)</sup>.

وقبل تفسير المفهومين المشار إليهما، نرى من الأنسب أن نشير ولو بشيء من الإيجاز إلى موقف 'غرامشي' من المثقفين بشكل عام، لأن موقفه سيكشف بوضوح عن العلاقة الجدلية بين الطبقات الاجتماعية والمثقفين، أي لا بد من تحديد العلاقة بين منتجي الأفكار والطبقات الاجتماعية. إنها علاقة تتأسس على

الوعي، فلا يتحقق الوعي في الوجود الاجتماعي في غياب هذه العلاقة. فـ ((الوعي الذاتي النقدي... خلق نتيجة من المثقفين، فالكتلة البشرية لا تتميز ولا تصبح مستقلة من تلقاء ذاتها، من دون أن تنظم نفسها بالمعنى الواسع، ولا تنظيم بدون مثقفين وبدون منظمين وبدون قادة))<sup>(1)</sup>.

إن الوعي من المنظور 'غرامشي' هو منشئ النخبة المثقفة، وهو أساس وجودها واستقلالها وتنظيمها. فلا يتحقق التنظيم في غياب المثقفين والقادة. إذن، فما هو مفهوم المثقف عند أنطونيو غرامشي من خلال هذا الطرح؟

نظر 'غرامشي' إلى المثقف عموماً نظرة سوسولوجية، أي أنه نظر إلى المثقف كعنصر فاعل ومغير في الحياة الاجتماعية، وليس كعنصر خارج عن الواقع، ومن خلال هذا المفهوم يكون 'غرامشي' قد أعطى تصوراً جديداً للمثقف، حيث جرده من التصورات الميتافيزيقية والإنعزالية. ومن هذا الباب ((فإن أفكار 'غرامشي' حول المثقفين تعتبر ربما المساهمة الوحيدة التي يعترف بها الجميع، من اليمين إلى اليسار وبدون استثناء. إن القدرة والكفاءة التحليلية التي وظفها المنظر الإيطالي في حوث ميدان المثقفين... تجعله المفكر السوسولوجي بامتياز للبيئة السياسية ولأيدولوجية))<sup>(2)</sup>.

إن الحديث عن الصراع الطبقي عند 'غرامشي' مرتبط جدلاً بالحديث عن الصراع السياسي والأيدولوجي، ذلك أن جوهر الصراع له أساس أيدولوجي، وبالتالي لا يمكن فصل الثقافة عن الأيدولوجيا. فالمشكلة الأيدولوجية هي مشكلة ثقافية أيضاً، فأساس الوعي هو الثقافة، فالطبقة المثقفة مصدر إنتاج الفكر والتصورات والنظريات، أي أنها مصدر الأيدولوجيا، ((ذلك إن دراسة 'غرامشي' للأيدولوجيا لا تنفصل منهجياً عن مشكلة المثقفين ففهمها وتحليلها يستلزم فضلاً عن تحليل بنية الطبقات الاجتماعية معرفة بتوزيع المثقفين بشتى أصنافهم، ومعرفة بتكوينهم وروابطهم العضوية المتباينة مع الطبقات الاجتماعية))<sup>(3)</sup>.

ثمة مسألة أساسية لا بد من الإشارة إليها، وهي تلتخص في السؤال التالي: ما أسباب فشل أو نجاح الثورات الاجتماعية؟ إن الإجابة عن هذا السؤال قادت 'غرامشي' إلى تحليل العلاقة بين الطبقات الاجتماعية وبين المثقفين، بمعنى البحث عن مظاهر الفشل أو النجاح للثورات الاجتماعية. إن فشل الثورات يعود بالأساس لا إلى ضعف إرادة الطبقات الاجتماعية، إنما يعود إلى عدم بلوغ الوعي مرحلة النضج لدى هذه الطبقة أو تلك، فضلاً عن هيمنة أيدولوجيات متناقضة، لا تسمح أصلاً ببلورة أيدولوجيا محددة تحكم التنظيم الطبقي، بل تركز نزاعات متعددة تتمظهر على مستوى القيادات بسبب ارتباطها بمرجعيات فلسفية

(1) بير بورديو، قواعد الفن، (ملخص) ترجمة، إبراهيم فتحي: 255

(2) م. م: 255

(3) محمد برادة، محمد مندور وتطويع النقد العربي: 66

(4) م. م: 66

(1) جان ماك يوتي، فكر غرامشي السياسي، ترجمة، جوج طرايشي، نقل عن عمار بلحسن، الأدب والأيدولوجيا: 47

(2) عمار بلحسن، الأدب والأيدولوجيا: 48

(3) م. م: 49



أو فكرية. من هنا تكون المسافة بين المثقف وبين طبقته الاجتماعية، أي غياب الارتباط العضوي بين المثقف وطبقته. ومن هنا برزت في تحاليل غرامشي مصطلحات أساسية وهي: الطبقات / المثقف، المثقف العضوي، المثقف التقليدي.

## 1- المثقف العضوي:

من هو المثقف العضوي؟ لا شك أن التحليل السابق لإنشائية المثقفين مهد السبيل لبروز عناصر تشير إلى هذا المفهوم، ولو على سبيل التلميح، ولكن البحث المعمق في مفهوم المصطلح (المثقف العضوي)، يبدفنا إلى إعادة طرح السؤال الذي طرحه غرامشي: هل يشكل المثقفون فئة اجتماعية مستقلة، أم أن كل مجموعة أو طبقة اجتماعية تلد وتفرز وتنتج مثقفها؟<sup>(1)</sup>

تقودنا الإجابة عن السؤال السابق إلى عرض مفهوم غرامشي للمثقف الذي يقول فيه ((إن كل فئة اجتماعية، ترى النور في بادئ الأمر على أرضية وظيفة أساسية في عالم الإنتاج الاقتصادي، تختلف عضويًا في نفس الوقت الذي ترى النور فيه شريحة أو عدة شرائح من المثقفين الذين يزدونها بتجانسها وبسوعي وظيفتها الخاصة لا في المضمار الاقتصادي فحسب، وإنما أيضًا في المضمار السياسي والاجتماعي))<sup>(2)</sup>.

يؤكد غرامشي في القول السابق على حقيقتين أساسيتين، تمثل الأولى في أن المثقف يعرف على أساس الوظيفة التي يؤديها في بنيتها الاجتماعية، فلا فرق أن يكون المثقف ضمن فئة تمارس عملاً يدوياً أو ذهنياً، المهم من كل ذلك أن يقوم بوظيفته بصفته مثقفاً له دور بضطلع به في المجتمع، فضلاً على أن غرامشي - في هذا النص - نجده يقترح مفهوماً أوسع للمثقف لا في المضمار الاقتصادي فحسب، وإنما في المضمار السياسي والاجتماعي، فكل من يمارس عملاً فكرياً ذهنياً في أي موقع كان فهو مثقف، وبهذا التصور يتجاوز غرامشي ((المضمون الضيق الذي أعطاه ماركس والذي يقتصر على مبدعي ومفكري الأوهام وصناع الأفكار والأيدولوجيات فقط))<sup>(3)</sup>. أما المسألة الثانية التي أكد عليها غرامشي في القول السابق، وهي أن وظيفة المثقف ضمن بنيتها الاجتماعية تتمثل في ارتباطه عضوياً ببنيتها، فهو يقوم بالممارسة التي توكل إليه عن عادة عن طريق القادة.

إن المثقف الذي يمارس وظيفته كما حددها غرامشي هو مثقف بالضرورة عضوي، لأنه يربط دوره ووظيفته بالبنية الاجتماعية التي وجد (يقسم الواو وكسر الجيم) فيها. وتؤكد على هذه الوظيفة العضوية للمثقف ماريانو أنطونينا ماكوكشي فتقول: ((المثقف العضوي الذي تكون علاقته مع الطبقة الثورية

ينوع تفكير مشترك، فليس هو ذلك النرجسي الفردي الخلق على أجنحة الفكر الحر... إن العلاقة العضوية هي قبل... علاقة معترف بها، معلنة، منظرة، ومرادة سياسياً من أجل الدفاع بطريقة جيدة، عن التصور الجديد للعالم الذي تحمله تلك الطبقة الثورية الصاعدة))<sup>(4)</sup>.

من هذا المنظور نظر محمد برادة إلى الناقد محمد مندور بوصفه مثقفاً عضوياً في المجتمع المصري (1936-1952)، لأنه كان مثقفاً فاعلاً داخل بنيته الاجتماعية من خلال كتاباته النقدية والسياسية والاجتماعية وحتى الاقتصادية منها، التي انطلقت من وعي قائم إلى وعي ممكن نجده مجسداً في نقده الأيديولوجي، وقد وجد م. برادة في مفهوم المثقف المثقف العضوي ما يساعده على تفسير كتابات م. مندور كما سنرى لاحقاً.

## 2- المثقف التقليدي:

نتنقل إلى المصطلح الثاني للمثقف التقليدي باعتباره أداة إجرائية، اعتمدها م. برادة لاستعمالها في منهجه لتفسير كتابات الناقد م. مندور، وبذلك يكمل الحديث عن المنظومة المنهجية التي اقترحها الباحث لمقاربة الكتابات النقدية وغيرها لمحمد مندور. فما مدلول المصطلح المثقف التقليدي من الوجهة الغرامشية؟ وإلى أي مدى أسعف هذا المصطلح الباحث م. برادة لتفسير كتابات م. مندور وتحديد رؤيته للعالم؟

المثقف التقليدي كما يشير المصطلح، هو المثقف الذي يحاول المحافظة على الثوابت الثقافية والفكرية والتاريخية والاجتماعية. إنه استمرار لثقافة السالفة، أي إنه ينتمي إلى التيار المحافظ. وهناك عوامل تدفع إلى تثبيت هذا النوع من الثقافة والمثقفين، نذكر منها، على العجالة، المحيط الاجتماعي الذي يعيش فيه المثقف، ونوعية التربية والتكوين التي تركز هذا الاتجاه الثقافي التقليدي. وقد حدد غرامشي تصوره للمثقف التقليدي في هذه الخطوط العريضة، حيث يقول: ((إن كل فئة اجتماعية أساسية في اللحظة التي عانت فيها على سطح التاريخ آتية من البنية الاقتصادية السابقة، قد وجدت على الأقل في التاريخ كما دارت عجلته حتى اليوم زمراً من المثقفين كانوا موجودين قبلها وكانوا يظهرون فضلاً عن ذلك بمظهر ممثلي استمرارية تاريخية لم يحدث فيها انقطاع، حتى نتيجة أعقد التغيرات وأكثرها جذرية في الأشكال الاجتماعية والسياسية))<sup>(5)</sup>.

يؤكد غرامشي على مسألة هامة تتعلق بتحديد ملمح المثقف التقليدي، وهو الظهور بمظهر الحارس الأمين على استمرارية التاريخ لكي يتعزز التواصل بين البنية الاجتماعية السابقة، والبنية الاجتماعية الحالية

(1) عمار بلحسن، الأدب والأيدولوجيا: 51

(2) فرنسوا ريسكي، غرامشي عن طريق النصوص: 597-598، نقلاً عن، عمار بلحسن الأدب والأيدولوجيا: 51

(3) م. من: 52

(4) ماريانو أنطونينا ماكوكشي، من أجل غرامشي: 213، نقلاً عن، عمار بلحسن، الأدب والأيدولوجيا: 54

(5) فرنسوا ريسكي، غرامشي عن طريق النصوص، نقلاً عن، عمار بلحسن، الأدب والأيدولوجيا: 59



على المستوى الاجتماعي والثقافي والأيدولوجي. ومن هنا فإن المثقف بهذه الثقافة التقليدية، لا يسعى لغير الواقع وتجديده. فما هي خصائص المثقف التقليدي؟

يحدد عمار بلحسن خصائص فئة المثقفين التقليديين فيما يلي:

الخاصية الأولى: إن المثقفين التقليديين لم يكونوا في الأصل كذلك، بالمعنى التقليدي للكلمة، فقد كانوا عند ظهور في سابق أمرهم [عضويين]، وجاء من بعدهم من حافظ على استمراريتهم التاريخية وبذلك تحول المثقف من كونه عضويا إلى مثقف تقليدي، وهذا أمر عززته أفكارهم وقدراتهم على الاستمرارية.

الخاصية الثانية: إن المثقفين التقليديين مرتبطون بطبقة زائلة، أو في طريق الزوال، وبالتالي فلا يعدون من الطبقات الأساسية.

الخاصية الثالثة: إن المثقفين التقليديين لا يرتبطون بطبقات صاعدة، ((بل بطبقات وقوى اجتماعية داسها التاريخ))<sup>(1)</sup>. ونعتقد أن مثل هذا التصور للمثقفين التقليديين فيه كثير من التحامل والمزايدات. فهل يمكن أن نلغي أصلا الثقافة التقليدية باعتبارها ثقافة سلفية لا طائل من ورائها، ونؤسس لثقافة لا تنطلق من أية مرجعية نذكر؟

الخاصية الرابعة: إنها تكشف عن انتماء المثقفين التقليديين إلى أيدولوجيا تصورهم على أنهم مستقلون، يمثلون لثراث فوق تاريخي، تتكرس هذه الاستقلالية بطريقة طردية مع السمات العضوية للطبقة الاجتماعية الصاعدة، فكلما كانت الطبقة الأساسية ضعيفة البناء، تدعمت استقلالية المثقفين التقليديين، والعكس صحيح<sup>(2)</sup>.

ومن هنا يدخل المثقفون التقليديون في صراع ثقافي وأيدولوجي مع المثقفين العضويين وتحاول كل فئة أن تمارس هيمنتها الفكرية والسياسية، بهدف أن تحتل كل فئة مركز السيادة في المجتمع، وحيث تحاول الفئة المهيمنة إدماج وكسب المثقفين المناوئين لها. وعلى العموم فإن أهمية المصطلح (المثقف التقليدي) تكسي أهمية بالنسبة لهذا البحث، إذ يمكننا مثل الصراع الذي كان قائما بين م. مندور بوصفه مثقفا عضويا وبين خصومه المثقفين في الاتجاه التقليدي، لذلك فإن المصطلح المثقف التقليدي سيتخذ الأداة المنهجية لتفسير طبيعة الصراع بين م. مندور الناقد وبين خصومه، فضلا عن تفسير كتاباته في كل مرحلة من مراحل التاريخية.

نخلص الآن إلى تحديد الخطوط العريضة للمنهج الذي اعتمدته الناقد محمد برادة، وهو المنهج الذي نهض على محاورات منهجية لفهم كتابات محمد مندور. فقد قام بتجريب البنية التكوينية بوصفها منهجا

تقديا يتعاطى الإبداع والفكر على حد سواء، فقد أدرك الباحث أن ممارسة هذا المنهج على النص النقدي لا يقل من حيث القيمة على العمل الإبداعي، وقد مكنته هذه القناعة من تحقيق غايته بفضل المرونة المنهجية التي تتميز بها البنية التكوينية، الأمر الذي أفضى به إلى تأسيس حوار بينها وبين مناهج أخرى، لإدراكه أن فهم كتابات م. مندور تقتضي منه البحث عن العناصر المنهجية التي تجسد هدفه.

أعار الباحث مفاهيم وآليات من منهج بيير بورديو ومن أنطونيو غرامشي ومن المنهج الجدلي. ودلت الممارسة النقدية أن م. برادة أدرك أن فهم وتفسير التحولات والتغيرات التي عرفها الفكر النقدي عند م. مندور تتطلب البحث عن آليات تساعد على إعطاء تفسير لهذه التحولات. ومن هذه الآليات التي تمكن من مقارنة طبيعة التغير الذي يبني البحث عنه تحديد فضاء الحقل الثقافي والسياسي والاجتماعي والاقتصادي الذي تنتظم بداخله أنساق المواقف والعلاقات. فالعلاقات بين الطبقات الاجتماعية ليست علاقات اقتصادية فحسب، بل هي علاقات سيطرة وتبعية رمزية تتنافس على هدف واحد هو السيادة. ولن ينضج المنهج بتحديد الحقل فحسب، بل نجد الباحث يستعين بمفهوم التطلع (الهائيتوس) كأداة إجرائية أعاره عن بورديو أيضا للتعرف على إمكانيات وسلوك م. مندور الذي يقوم على مرجعية معينة. فمن السلوك تنشأ العلاقات الاجتماعية ومنه يتدخل (الهائيتوس) لتفسير التحولات التي أثرت في مندور وأثر فيها بما يسمح إدراك العلاقة بين النقد ومختلف الحقول (المؤسسات)، وبذلك مكن مفهوم التطلع من الوصول إلى اللاوعي الثقافي الذي استعان به برادة على تفسير كتابات مندور بوصفها سلوكيات واستعدادات.

ولن تكتمل الحلقة المنهجية التي صاغها الباحث لفهم كتابات مندور إلا بالإشارة إلى مفهومين أعارهما من غرامشي وهما: المثقف العضوي والمثقف التقليدي بوصفهما مفهومين يشملان مجموع مقولات تصنيف المثقفين. فالمثقف يعرف على أساس الوظيفة التي يؤديها في البنية الاجتماعية، ومن هنا يكون ارتباطه بها عضويا، وكذلك م. مندور كان مثقفا عضويا في مجتمعه من خلال كتاباته المختلفة التي انطلقت من وعي قائم إلى وعي ممكن تجده مجسدا في نقده الأيدولوجي.

### ثانيا: موضوعة الناقد م. مندور في الحقل الأدبي:

مكننا هذا العرض المنهجي من تحديد الخطوط العريضة لمنهج م. برادة والتي اخترناها في المنهج البنيوي التكويني، ومنهج بيير بورديو التكويني، ومفاهيم غرامشي المتمثلة أساسا في مفهومي المثقف العضوي والمثقف التقليدي، نشرع الآن في استقراء المسار المنهجي الذي تبناه الباحث لتفسير كتابات م. مندور وتحديد رؤياه للعالم من خلال مختلف الكتابات التي عبرت عن ذلك.

يكشف العنوان الذي اقترحه لهذا البحث، أن الباحث اعتمد على منهج بورديو باستعمال أحد مفاهيمه وأدواته الإجرائية وهو [الحقل] Le champ أي موضوعة الناقد في أحد الحقول الأساسية التي

(1) فرنسوا ريسكي، غرامشي عن طريق النصوص، نقلا، عن عمار بلحسن، الأدب والأيدولوجيا: 63

(2) م. من: 63



مكتته من أن يشو المكانة النقدية التي وصل إليها. لذا كان لابد من تحديد طبيعة الحقل وتنوعيته، أي تحليل المنهج الذي اعتمدته. برادة للكشف عن القواعد والعوامل التي مكنت محمد مندور من أن يحدد رؤيته النقدية. لذلك رأينا من الأنسب أن نبدأ بالحقل الأدبي حسب ما أمثله علينا مقتضيات خطة البحث.

فما هي الخطة الإجرائية التي رسمها الباحث لتفسير الفكر النقدي المندوري؟ ما المنهج (المنهج)، والأدوات الإجرائية التي اعتمد عليها لتطبيق هذه الخطة؟ ما الحقل الذي موضع فيه الباحث ناقده؟ ما العناصر الثقافية والمفاهيم النظرية التي استخلصها الباحث، والتي تشكل المكون الباني للنظرية النقدية المندورية؟ لماذا كان م. مندور في بداية مساره النقدي ناقداً تأثرياً؟ هذه هي أهم الأسئلة الأساسية التي تشكل إجاباتها تحليلاً لهذا البحث.

إن موضوعة م. برادة م. مندور الناقد في الحقل الأدبي الذي شب فيه خلال الفترة من سنة 1930 إلى سنة 1939، الغرض منه الوصول إلى ما هو خاص، أي معرفة الاستراتيجيات والتحويلات والتغيرات التي وجهت الناقد في هذا الحقل الذي يعد نسفاً من العلاقات ساهمت في صناعة الفكر النقدي عند م. مندور، والكشف عن الطريقة - كما قال برادة - التي تمت بها هذه التحويلات؟ وهل يتعلق الأمر بتطور مراد سعى إليه الناقد؟ أم أنه راجع إلى علائق موضوعية كانت توجه الحقل السياسي والثقافي؟<sup>(1)</sup> (1) إن موضوعة م. مندور داخل الحقل الأدبي الذي ينتمي إليه، لم يكن موضوعاً بدون معنى، إنما جاء على أساس رؤية منهجية مدروسة، تأملها الباحث، لأنه وجدها السبيل الأنجع لفهم مندور وكتابات. ويمكن التأكيد على هذه الرؤية من خلال الأسئلة المركزية التي كانت وراء مشروعه وهي:

- 1- كيف السبيل إلى تقييم أعماله (مندور)؟
- 2- هل بالأجزاء المتخفية للمرحلة التاريخية التي كتبت فيها؟ أم بوضعة الرجل وكتابات داخل الحقل الأدبي المرتبط بدوره بمجمل السلطة باعتباره خاضعاً لتكوينات اجتماعية طبقية تلعب الدور الأساسي في تحديد الاتجاهات والاختيارات؟<sup>(2)</sup>

ما هو السؤال المركزي بالنسبة لم برادة، والذي وافق على إجابته؟ يجب الباحث قائلًا: ((إذا كنا قد اخترنا المنهج الثاني، فإننا لا نتجنا من وراء ذلك تبرير ذبول كتابات م. مندور، بل نشوخي إعادة رسم المسار الذي قطعه ناقد بارز، رسماً جديداً خالياً من المبالاة بفسح المجال أمام وضع إشكالية النقد العربي انطلاقاً من حالة تعتبرها ذات دلالة عميقة))<sup>(3)</sup>. وعلى هذا الأساس كان عنوان هذا البحث الذي

استوحناه من هذه المناقشة. فما هو الحقل الأدبي الذي تموضع فيه مندور؟ وما هو المنهج الذي واكب الناقد في هذه المرحلة؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة قادت الباحث م. برادة إلى تناول محاور رئيسة، هي: مسيرة التكوين / اكتشاف الثقافة الغربية / تحليل كتابات هذه المرحلة.

المحور الأول: مكن م. برادة من تناول المسيرة التكوينية التي قطعها مندور، والتي كانت بمثابة الحقل الكبير الذي تمت فيه بذرة الفكر النقدي المندوري، إذن، فلا يمكن أن نعرف هذا الفكر قبل معرفة الحقل الذي نما فيه، والمتمثل بالنسبة للباحث في استقراء مسيرته التكوينية التي مكنته من رسم الملامح العامة لشخصية الناقد العربي م. مندور، أو من العناصر المساعدة على فهم هذه الشخصية. وللتوصل إلى ذلك استعان الباحث بمصطلح 'الثقافة' acculturation الذي سهل على الباحث تأسيس الصلة بين الثقافة والتكوين الذي تلقاه م. مندور أثناء وجوده في مصر وبين الثقافة الأجنبية ومفاهيمها الجديدة التي اكتسبها في فرنسا. ويذكر م. برادة حادثة هامة كانت السبب في توجيه مسار حياة م. مندور الناقد حيث يقول: ((كان مندور يتيمًا ليصبح وكيلًا للنيابة... إلا أن طه حسين الذي قرأ موضوعاً كتبه مندور عن الشاعر ذي الرمة، انتبه بأن يحضر إجازة الأدب في الوقت نفسه. وطه حسين هو الذي أيد ترشحه لیسافر إلى فرنسا من أجل تحضير أطروحة الدكتوراه في الأدب))<sup>(1)</sup>. وبين الباحث فاروق العمراني على هذه المسألة، والتي يؤكد من خلالها أن شخصية طه حسين كانت نقطة تحول مركزية في مسيرة م. مندور الأدبية، ولولاه لما كان له هذا الوجه الأدبي التي سطع فيها. فقد ((التقى (مندور) عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين، وكان هذا اللقاء نقطة تحول في مجرى حياة مندور الأدبية والفكرية، فطه حسين هو الذي وجه مندور إلى دراسة الآداب بعد أن كان هذا مقبلاً على دراسة الحقوق... فطه حسين يعد المصدر الأول والأساسي لتكوين مندور الأدبي))<sup>(2)</sup>.

أشار الباحث في هذا الحقل إلى فكرة هامة تتصل بمسيرة مندور، وهي تميزه بكفاءة عالية كشفت عن إمكاناته في الثقافة العربية، فضلاً عن إعجابه بالمنهج النقدية الجديدة التي طبقها الرواد (طه حسين، العقاد، ميخائيل نعيمة)، وربط الباحث هذا الإعجاب بأحداث العصر وخاصة الثوران الذي أعقب ثورة 1919، وتطلع الطبقة المتوسطة إلى الحرية والديمقراطية. فالتطلع إلى التجديد في الأدب مرتبط بالتعطش للتجديد والتقدم الاجتماعي، لذلك أعاد العقاد والأدباء في تلك الفترة ((تقسيم التراث الثقافي استناداً إلى مقاييس مقتبسة من الثقافة الغربية))<sup>(3)</sup>.

(1) محمد برادة، محمد مندور وتطور النقد الأدبي العربي: 26

(2) فاروق العمراني، النزعة الجمالية الإنسانية في نظرية مندور النقدية، مجلة، فصول، المجلد التاسع، العدد، 3-4 فبراير 1991: 56

(3) محمد برادة، محمد مندور وتطور النقد العربي: 27

(1) محمد برادة، محمد مندور وتطور النقد الأدبي العربي: 17

(2) م. من: 15

(3) م. من: 15



وما يمكن التأكيد عليه أن محمد مندور عاش فترة عرفت تحولات ثقافية وسياسية في الحقل الأدبي والحقل السياسي، ولتأثير الأدباء والنقاد بفعل عوامل فكرية وأيديولوجية فسمعية، فقي ((الحقل الأدبي)) كانت الأيديولوجيات الفسقية تظهر عند النقاد من خلال مراجعهم واستشهاداتهم المستمرة بالمقارنات والمقاييس الحديثة التي كانت تتيح لهم إعادة الاعتبار للتراث الأدبي بدون أن يعتنقهم أحد بالمقارنات التاريخية. ومن ثم أصبح الرجوع إلى النقد الغربي هو حجر الزاوية في الخصومات الجدلية لهذه الحقبة<sup>(1)</sup>. إن الحديث عن م. مندور حديث مرتبط بكافة البنيات الاجتماعية المصرية، وبالتالي بات من الضروري موضوعة الرجل في جميع هذه البنيات لتمثل وعيه وكتاباته ورواقه، ولهذا السبب اعتبر الناقد محمود أمين العالم محمد مندور قطعة من تاريخ مصر. ف((الحديث عن محمد مندور هو في الحقيقة حديث عن مرحلة من أعصر المراحل في تاريخ مصر، ولا حديث عن هذه المرحلة من تاريخ مصر بغير الحديث كذلك عن محمد مندور. أما المرحلة فهي مصر منذ الحرب العالمية الثانية إلى اليوم وغدا))<sup>(2)</sup>. بمعنى أن الحديث عنه ليس بالأمر السهل أو البسيط لأنه يقتضي معرفة واعية بتاريخ مصر السياسي والاجتماعي والثقافي خلال فترة تزيد عن ربع قرن.

أما الحقل الأدبي الذي فوضع فيه م. مندور، والذي لا ينبغي أن نهمله، لأنه يقدم تفسيراً إضافياً لتحولات مندور الثقافية والفكرية والسياقية والاجتماعية، وهو المتمثل في إقامته بفرنسا (1930-1939)، حيث مكنت هذه الإقامة من اكتشاف الثقافة الغربية. تشير إلى هذه المسألة لأهميتها في تفسير هذا الحقل، لذا نفهم عناية م. برادة لهذا الموضوع باعتباره خطوة منهجية متفسي به لاحقاً إلى مثل الفكر النقدي المنطوي في مراحل الأولى الذي يعصفه م. مندور في قوله: ((إن هذه السنوات هي التي كونتني عقلياً وعاطفياً وإنسانياً... ويجعل إلي أن تغيير لغة التفكير إلى لغة أكثر تعديداً أو دقة، وأقل ميوعة، قد غير منهج تفكيري كله بالرغم من أن تفكيري منذ دراستي الجامعية في مصر، كان يمتاز بالدقة والوضوح والنفور من الشكفة اللفظية أو أعمال الغموض. وربما كان للمزاوجة بين دراسة القانون والأدب أثر فعال في تكوين هذا المنهج الفكري في نفسي. ومع كل هذا، فمن المؤكد أن تغيير التفكير لا لغة الكلام فحسب، هي التي تكونت النقطة الكبيرة في منهج تفكيري العام بل وإحساسي أيضاً... وقد ساعدني على ذلك أن منهج دراسة الأدب في السربون هو الآخر لا يقوم على المحاضرات النظرية أو الإخبارية عن تاريخ الأدب، بل يقوم على ما يسمونه بتفسير النصوص))<sup>(3)</sup>.

(1) محمد برادة، محمد مندور وتطور النقد الأدبي العربي: 28

(2) محمود أمين العالم، محمد مندور والنقد الثقافي، مجلة فصول، العدد 61، شتاء 2003: 371

(3) فؤاد دوار، عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، رقم 75 / 1965، نقلاً عن م. برادة، محمد مندور وتطور النقد

لا شك أن هذا النص يوضح كثيراً من الحقائق، فهو يكشف عن مكونات المنهج المنطوي في مرحلته التأثيرية، إذ مكنته إقامته بفرنسا من تغيير لغة تفكيره ومنهجه، وهذه هي نقطة التحول الكبيرة، لأن التغيير الذي عرفه الناقد كان على مستوى المنهج والأداة، منهج يقوم على مستوى تفسير النصوص، وعلى مستوى الإحساس، ودقة اللغة تعديداً أيضاً. وكل ذلك ما كان ليكون لولا انتسابه لجامعة السربون. وما يمكن التأكيد عليه أن تحليل هذا الحقل يمكن الباحث م. برادة من الصياغة التدريجية للرؤية النقدية المنطوية في مراحلها الأولى وهي الرؤية التأثيرية الإنسانية.

وفي سياق هذا التحليل بين الباحث أن فترة إقامة م. مندور بفرنسا - باعتبارها مرجعاً من مرجعياته الثقافية - عرفت هي الأخرى تحولات جذرية على المستوى الأدبي والنهجي فخصت ((بعد الحرب العالمية الثانية إلى آفاق متعارضة... في الشعر: ثورة في الحساسية (مالماريم، فاليري)... وفي الرواية: القطيعة مع الشخصيات النموذجية للقرن التاسع عشر... وفي النقد ازدهرت محاولات نقدية معتمدة على علم النفس))<sup>(1)</sup>.

إن انتساب م. مندور إلى جامعة السربون ليس الغرض منه الكشف عن مكانة الجامعة التي انتسب إليها مندور للإشارة إلى جدية التكوين في هذه الجامعة العريقة، إنما الإشارة إلى هذه ((تعبير في تلك الفترة القيم الكلاسيكية أو الكلاسيكية الجديدة باعتبارها فيما ثقافية تضمن استمرارية تطويرية بدون هزات... وإن كان (مندور) تأثيري الأكبر في الحقيقة هو بأساتذة السربون، والنقاد الغربيين وبخاصة الفرنسيين منهم، وكذلك بعلماء الجمال والنفس الفرنسيين من أمثال: ألبير باييه، ويلوك، وشارل لالو، ثم كبير الأساتذة في فرنسا جوستاف لاسون، الذي وإن لم اتلمذ عليه وهو حي، إلا أنني تتلمذت وتأثرت بمؤلفاته وخاصة كتابه الدسم العميق عن تاريخ الآداب الفرنسية، ومقاله عن منهج البحث في الأدب))<sup>(2)</sup>.

في هذا السياق يبرز سؤال يطرح نفسه بإلحاح: ما هي حصيلة التكوين الأدبي لمحمد مندور التي تشكل مندور الكاتب الضمني؟ ما خصائص اتجاهه النقدي التي ظهرت في كتاباته بعد عودته من فرنسا؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة اقتضت من الباحث م. برادة تفحص كتابات م. مندور في هذه المرحلة في مجالين: 1 - المجال النقدي، 2 - المجال الاجتماعي - السياسي.

المجال الأول: لمجده من الفترة المتراوحة بين (1919-1942)، أي الفترة الواقعة ما بين الحربين العالميتين، والتي نشر خلالها عدة مقالات أدبية ونقدية على صفحات مجلتي (الثقافة) و(الرسالة)، وتشكل هذه المقالات في رمتها نزعة مندور الجمالية ومنهجه النقدي، ثم ((جمع هذه المقالات في كتابين هما نماذج بشرية وفي الميزان النقدي. أما الأول فيمثل تلك النزعة الإنسانية الأخلاقية، إذ يعود إلى روائع الأدب

(1) محمد برادة، محمد مندور وتطور النقد الأدبي العربي: 29-30



العالمي ليستفي منها نماذج الإنسانية. أما الثاني في الميزان النقدي الجديد، فإنه يمثل خير تمثيل مع كتاب الآخر النقد المنهجي عند العرب، نزعاً مندور الجمالية - الإنسانية<sup>(1)</sup>.

بعد كتاب في الميزان النقدي الجديد أول كتاب نقدي لم. مندور، وهو يجسد رؤيته النقدية، ((فكان منها ما هو اللص بالجانب النظري يشر بآرائه الجديدة في الآداب والنقد. ويناقش مجموعة من مقنني عصره ونقادها... وكان منها ما هو أدخل في النقد التطبيقي الموضوعي (بكسر الصاد)، غفافة الانزلاق في المناقشات العامة))<sup>(2)</sup>. وقد كشف م. مندور عن رؤيته النقدية في هذه المرحلة، في مقدمة كتابه في الميزان الجديد، تقتطف منها هذه الفقرة لأهميتها، فيقول: ((منذ عودتي من أوروبا، أخذت أفكر في الطريقة التي نستطيع بها أن ندخل (بضم النون) الأدب العربي المعاصر في تيار الآداب العالمية، وذلك من حيث موضوعاته ووسائله ونتاجه ودراسه على السواء. وكنت أؤمن بأن المنهج الفرنسي في معالجة الأدب هو أدق المناهج وأفعلاً في النفس، وأساس ذلك المنهج هو ما يسمونه بتفسير النصوص، فالتعليم في فرنسا يقوم في جميع درجاته على قراءة النصوص المختارة من كبار الكتاب وتفسيرها والتعليق عليها... (...). هذا المنهج التطبيقي هو الذي استقر عليه رأيي، وإن كنت قد نظرت إلى ظروفنا الخاصة وحاجتنا إلى التوجيهات العامة، فحرصت على بسط النظريات العامة خلال التطبيق، كما اعتمدت على الموازنات لإيضاح الفروق التي لا تزال قائمة بين أدبنا وأدب الغرب))<sup>(3)</sup>.

وواضح مما سبق أن المرجعية النقدية في المرحلة التأسيسية عند م. مندور، قامت على أساس منهج يعتمد على تفسير النصوص وتحليلها، وهو منهج إجرائي عملي استوحاه الناقد من المدرسة الفرنسية التي طبع نقدها في تلك الفترة على تحليل النصوص، فيقوم المنهج بقراءتها وتفسيرها ليعود إليها من جديد. وهذا ما تميز به المنهج النقدي المندوري عن المناهج النقدية التي كانت في مصر بعد سنة 1939، خاصة عند طه حسين ومدرسة الديوان، مما ((جعل محمد مندور يبدأ بداية مختلفة عن مدرستي الديوان وطه حسين، إذ بدأ باستخدام علم الجمال اللغوي، يدرس القيم الجمالية اللغوية في الأدب بعامة والشعر بخاصة، لأنه المجال الذي تلمس فيه -...- الجمال ومن ثم آمن بأن هذا الاتجاه يجعل من الناقد (ناقدًا تأثريًا) (انطباعيًا) (ذوقيًا) تمارس ذاته إعادة صياغة النص، إعادة صياغة الإحساس بما في النص من مشاعر وأحاسيس

ومضامين، وهو ما انعكس لديه في نقد الشعر في صيغ (الشعر المهموس) أي حديث المبدع في داخل نفسه. وهو بذلك يختلف عن المذهب النفسي لدى جماعة الديوان))<sup>(1)</sup>.

تؤكد من جديد، كما استوحينا من قراءتنا، أنه لفهم كتابات مندور النقدية في الفترة ما بين الحربين الكونيتين، قام الباحث باستعارة مفهوم الحقل من منهج بورديو، ذلك أن هذا المفهوم مكن الباحث م. برادة من فهم التغيير الذي عرفه الفكر النقدي والسياسي بشكل عام لم. مندور، بعد رجوعه من فرنسا، وكتاباته النقدية بشكل خاص. وقد حدد الباحث الحقل الأدبي بوصفه الحقل الذي ساعد على نمو وتطور إنتاج م. مندور الرمزي المتمثل في إنتاجه النقدي أو مرجعيته النقدية بوصفها الناقد الضمني. ويلاحظ أن الحقل الذي ينتمي إليه مندور يتألف من مؤسسات وأفراد، ومن هذه المؤسسات نذكر جامعة السربون التي كان لها الأثر البالغ في توجيه نقد مندور الأكاديمي، ومن الأفراد نشير، أيضاً، إلى طه حسن في مصر، وأنطوان مييه Antoine Meillet وفردينان دي سوسير، وجوستاف لانتون Gustave Lanson، الذي التزم مندور بمنهجه في نقد النصوص، وقد ظهر تأثير النقد الأكاديمي الفرنسي في النظريات والممارسة. ويعد كتابه النقد المنهجي عند العرب<sup>(2)</sup> ثمرة منهجية كما يوحي بذلك عنوان الأطروحة (النقد المنهجي عند العرب). وخلاصة رأي مندور في منهجية النقد العربي القديم، أنه لم يكن ((منهجياً إلا في القرن الرابع الهجري، مع الأمدى صاحب الموازنة، والقاضي الجرجاني صاحب الوساطة... أكبر ناقد عرفه الأدب العربي العربي، ومنهجه منهج علمي سليم، أما وسائل نقده -...- فهي المعرفة والذوق))<sup>(2)</sup>.

وعن الناقد الثاني ((القاضي الجرجاني (290هـ/366هـ) فهو ناقد إنساني، ترجع مقاييس الجودة عنده إلى الخلو من الابتذال، والبعد عن الصنعة والإغراب، ثم التأثير في نفس السامع وهزها))<sup>(3)</sup>. وصفوة القول عند م. مندور أن النقد في كتابي الموازنة والوساطة قائم على الذوق المدرب المعلن هذا على مستوى الوسائل، فهو ينهض على مقاييس لغوية وبيانية وإنسانية. فما هي القراءة المستهدفة من م. برادة لكتاب (النقد المنهجي عند العرب) من خلال موضوعة صاحبه في الحقل الأدبي الذي يتسب إليه؟

(1) مدحت الجبار، محمد مندور التنظير والتأثير، مجلة فصول، العدد 61، شتاء 2003، 374

(2) هذا الكتاب هو في الأصل أطروحة مندور لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب بعد عودته من فرنسا، والتي أعدها تحت إشراف أحمد أمين. وافرغ منها في العام نفسه الذي بدأها فيه، أي في سنة 1943. وكان العنوان الأصلي لأطروحته هو تيارات النقد العربي في القرن الرابع الهجري. وقد اعتمدنا على الطبعة التي نشرتها دار نهضة مصر للطبع والنشر بالقاهرة، سنة 1969.

(3) فاروق العمراني، النزعة الجمالية الإنسانية في نظرية مندور النقدية، مجلة، فصول، المجلد التاسع، العدد، 3-4 فبراير 1991: 58

(1) فؤاد دوار، عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، رقم 175 / 1965، نقلاً عن، م. برادة، محمد مندور وتنظير النقد

العربي: 57

(2) م. ص: 57

(3) م. مندور، في ميزان النقد الجديد، نقلاً عن، محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 32



إن الإجابة عن هذا السؤال يسيرة إذا أخذنا في عين الاعتبار الحقل الأدبي [المرجعية النقدية] الذي تطور فيه الناقد م. مندور، إذ يصعب على الباحث أن يمثل كثيرا من الظواهر النقدية التي طفت في كتابات مندور (في الميزان الجديد) و(النقد المنهجي عند العرب) ما لم تربط بالحقل الأدبي الذي تموضع فيه، أي ما لم تربط بالمرجعية النقدية التي تشكل المكون الباني للنظرية النقدية المندورية.

كشفت المقاربة التي تبناها الباحث م. برادة أن الكتابين النقيدين الذين ألفهما مندور في هذه المرحلة، أي المرحلة التي ظهر فيها المنهج الجمالي السائري المشائر بلانسون كانا ثمرة هذه الثقافة Acculturation، وهو المصطلح الذي أعاره م. برادة من بورديو لتفسير كتابات مندور النقدية. ذلك أن توليف هذا المصطلح يسمح بإزاحة الستار عن قراءات الناقد الواسعة في التراث العربي، وعن انفتاحه على للحضارة الأوروبية بشكل عام، والثقافة الفرنسية بشكل خاص. لذا اعتبر كتاب النقد المنهجي عند العرب وإن (كان في ظاهره تاريخا للنقد العربي ولتأثيراته، فإنه في باطنه قراءة جديدة للتراث النقدي بحين غربية إنسانية ذوقية، استمدتها مندور مما خلقته في نفسه ثقافته الفرنسية، ممثلة على وجه الخصوص في نظريات كل من لانسون وميعة، فنحن نتوصل بهذا الكتاب لإدراك الأسس التي قام عليها منهج مندور النقدي وهو يعيد قراءة التراث النقدي العربي)<sup>(1)</sup>.

إن مصطلح الثقافة الذي أعاره م. برادة من العالم السوسيولوجي نبير بورديو ووظفه لقراءة الرؤية [المرجعية] النقدية المندورية، لم يكن ينبغي من ورائه التعرف على م. مندور بوصفه مثقفا متفاعلا وفاعلا في الوقت نفسه فحسب، بل إن توليفه مكن الباحث، أيضا، من تمثل الحقل الأدبي الذي أنتج هذه الشخصية ووجهها الوجهة التي عرفناها بها. فالثقافة في نظر م. برادة لا تتعارض مع الأصالة، بل اعتبرها عنصرا غصبا للثقافة ولا للاستلاب والتقليد. لذا ((قد يبدو للبعض، أن مصطلح الثقافة... لا يخلو من التعسف أو المبالغة. لذلك أحرص على القول بأن الثقافة ليست عقبة أمام الأصالة والنضج. فهي، كعنصر موضوعي تاريخي تحتاج إلى التحليل والاستيعاب والنقد، لتصبح عنصرا غصبا عند تركيب ثقافي جديد يستهدف تجاوز ثقافة الاستلاب والتقليد))<sup>(2)</sup>.

إن منهج م. برادة ينهض على أساس البحث عن العوامل الأساسية التي ساهمت في التكوين الأدبي والثقافي لمندور، والتي وجدناها في الحقل الأدبي الغربي، وكان غرضه من وراء ذلك أن يضع يده على المفاهيم والمناهج النقدية التي كانت سببا في تركيب الفكر المندوري النقدي والتي تشكل م. مندور الناقد الضمني، فضلا عن التعرف عن منابعه ومرجعياته، وإذا سلمنا مع الباحث م. برادة ((بالتحقيق الذي أعطاه

لمسيرته النقدية))<sup>(1)</sup>. فإن موضوعة الناقد م. مندور في الحقل الأدبي يكشف عن رؤيته النقدية في مراحلها الأولى، وهي الرؤية التي يعيها ويمثل أبعادها، والتي لخصها برادة في ((مرحلة المنهج الجمالي التاريخي المتأثر تأثيرا واضحا باللائسوية، وفيها يظهر اللاوعي الثقافي لمندور مشدودا إلى نوع من الثقافة الغربية))<sup>(2)</sup>.

إن المرحلة التي أومأنا إليها، مكنت م. مندور من أن ينتج إنتاجه الرمزي ونقصه به نتاجه الفكري بشكل عام الممثل في كتابيه (في الميزان النقدي) و(النقد المنهجي عند العرب)، ولو أن انطلاقا لمندور، كما قال: برادة لا تختلف عن النقاد الذين سبقوه في مصر، لأنه يسلم معهم بضرورة مزدوجة، أي بعث التراث العربي من جهة، والأخذ بالثقافة الغربية. فالمسلمتان متلازمتان. ((المسلمة الأولى تستجيب لحاجة قومية هي ضمان الاستمرارية، والمسلمة الثانية لتدارك التأخر وتحقيق إيقاع سريع للنهضة))<sup>(3)</sup>.

لتفسير المسلمتين المتلازمتين (الانطلاق من التراث، والاستفادة من ثقافة الغرب)، أو ما اصطلح عليه م. برادة بالمصالحة بين الماضي العربي، وبين الحاضر الغربي، استعار الباحث مصطلح اللاوعي الثقافي L'inconscient culturel من الباحث بورديو، ليطعم به المنهج البنيوي التكويني، فبما أضافه هذا المصطلح في صياغة الرؤية النقدية المندورية؟ وما هي الأهداف المفترض تحقيقها من تطبيق المصطلح على هذا الحقل؟

صرح م. برادة بالغاية المفترضة من هذه الإشارة للمصطلح المذكور، التي حددتها في تحليل العلاقات القائمة بين المجال الثقافي ومشروع الإبداع)<sup>(4)</sup>. معنى هذا أن م. برادة كان شديد الحرص لفهم التركيب الثقافي، من خلال هذه الأداة الإجرائية اللاوعي الثقافي، بتفسير العلاقة بين الحقل الثقافي ومشروع الإبداع، - نقصد في هذا السياق الكتابات النقدية لمندور -، أي أن الفكر النقدي المندوري من هذا المنظور، ليس بمنعزل عن الحقل الأدبي الذي تطور فيه م. مندور، وكان هذا المصطلح يستحضر الوظيفة الإجرائية لمفهوم التماثل الذي وظفه ك. غودمان كما رأينا في الفصول الثلاثة الأولى.

ولتبرير هذه الإشارة بين م. برادة الأهمية التي يكسبها مصطلح اللاوعي الثقافي في نظر بورديو، ((باعتباره حصيلة لمجموع منظومات التفكير التي تؤثر على الكاتب طوال مرحلة التعليم المنهجي... (الذي) يطر العقل والخيال والإحساس، ويحدد التصور والتحليل والتعبير. لذلك فإن المشروع الإبداعي، في أشكاله المختلفة، يستمد الكثير من هذا اللاوعي الثقافي، ومن ثم تبدو بعض العناصر أو المواقف غير مفهومة عند الفنانين والكتاب. إلا أن التحليل التفصيلي للحقل الثقافي في مظاهره المشتركة، ثم في عناصر

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد الأدبي العربي: 37

(2) م. س: 37

(3) م. س: 38

(4) م. س: 39

(1) فاروق العمراني، النزعة الجمالية الإنسانية في نظرية مندور النقدية، مجلة، فصول، المجلد التاسع، العدد، 3-4 فبراير

1991: 58

(2) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 42



خصوصيته عند كل منتج أدبي وخاصة ما يتصل باللاوعي الثقافي، من شأنه أن يفسر لنا مصادر التأثير الخامس [المرجعية النقدية] في الاختيارات الثقافية»<sup>(1)</sup>.

نستفيد مما سبق أن مفهوم اللاوعي الثقافي يكتسي أهمية كبيرة لأنه يكشف عن الوظيفة المنهجية للمفهوم، باعتباره أداة إجرائية فعالة تميط اللثام عن منظومات التفكير التي تؤثر على المبدعين والكتاب. فالنصوص والتحليل والتعبير، عند كل مبدع أو كاتب، لا يكشف عن نفسه من تلقاء نفسه، بل بالعودة إلى حصيلة منظومة التفكير، فهو المادة الطبيعية التي يختص منها أي كاتب إبداعه وتعبيره، ولا يتسنى فهم ذلك إلا بالرجوع إلى منظومة التفكير التي تسمح بإقامة مماثلة مع ما أنتجه الكاتب. ومن هذا المفهوم اللاوعي الثقافي كما وعاهم. برادة، والذي أضفى خطوة إجرائية مكنت من التعرف على م. مندور الناقد الضمني، والذي تظاهرات رؤيته من كتاباته النقدية في هذه المرحلة التي يستهدفها التفسير. لذا نجد برادة ((يستعين في توضيح اللاوعي الثقافي عند مندور بمفهوم رؤية العالم الجولدماني، حيث يؤكد أن ثقافته قد اتجهت بعد عودته من فرنسا إلى التبلور عبر رؤية للعالم، مرتبطة بالبنيات المبنية))<sup>(2)</sup>.

مكن مفهوم اللاوعي الثقافي م. برادة من معرفة مكونات وتركيبية الفكر النقدي عند الناقد م. مندور، إذ يسر عليه اكتشاف العناصر التي تشكل منها بنية اللاوعي الثقافي في الفكر المتدوري، وهي البنية التي تمتزج فيها جل المفاهيم والمقولات والتصورات التي كونها لنفسه خلال مسيرته الثقافية. إذ يصعب بأي حال من الأحوال استقراء كل العناصر المشكلة لبنية اللاوعي الثقافي، فهذا إنجاز يقتضي تعاوناً علمياً كبيراً بين عدد من الباحثين، وقد سلم م. برادة بعدم قدرته على ذلك في قوله التالي: ((لا ندعي القدرة على تجلية تفاصيلها (البنية اللاوعي الثقافي)، لكن ما نريد إبرازه، هو ميل مندور إلى تحقيق توازن بين الاتجاهين الأساسيين في وعيه الثقافي، وإن كانت الثقافة الغربية قد حققت نوعاً من الغلبة تحت تأثير التوجه العام الذي يسود المجتمع المصري آنذاك))<sup>(3)</sup>.

عن طريق اللاوعي الثقافي بوصفه أداة إجرائية، تمكن الباحث من معاينة التوازن الذي كان مندور حريصاً على تحقيقه بين التراث العربي، وبين الثقافة الغربية التي تأثر بها، وقد تجلّى هذا الحرص في كتاباته النقدية عند إشارتنا إلى كتابيه في الميزان النقدي والنقد المنهجي عند العرب. ومن باب التأكيد، فإن الكتاب الأخير وإن بدا تاريخاً للنقد العربي، إلا أنه قراءة جديدة للتراث النقدي بعين غربية، ومن هذه الرؤية فإن هذا الإنجاز النقدي يندرج في باب تحقيق التوازن بين الاتجاهين الأساسيين في ثقافته. وبين الناقد محمود أمين

العالم أن ((منهج محمد مندور النقدي في سنوات الأربعينات بعد عودته من فرنسا، كان يتمثل في اتجاه تعبير هو امتداد لمدرسة لانسون وصدي لمدرسة دي سوسير الألسنية...، وهذا ما تبيينه في دراسة محمد مندور للتاريخ القديم للنقد العربي، وفي تطبيقاته النقدية في البداية. ولقد ظل هذا الاتجاه التعبيري أصيلاً متصلاً في ممارسة محمد مندور النقدية ذات التوجه الشراكي))<sup>(1)</sup>.

المجال الثاني<sup>(2)</sup>: وهو المجال المتعلق بكتابات مندور ذات التوجه الاجتماعي والسياسي والتي تتصل في الفترة نفسها التي ظهرت فيها كتاباته النقدية التي أشرنا إليها آنفاً. أقول إن الفترة التي برزت فيها الرؤية الثائرة المجردة (بفتح السين) في المنهج اللغوي الدوقي، يفرها المجال السياسي والاجتماعي الذي واكبها. ولتفسير ذلك رافق الناقد م. برادة الكتابات السياسية والاجتماعية التي نشرها م. مندور ابتداء من سنة 1936، والتي تسجل مواقف السياسية والاجتماعية الجريئة وهو طالب في جامعة السربون ((قد نشر مقالات يدافع فيها عن حق مصر في إلغاء المحاكم المختلطة، قادت إلى الدخول في خصومات جدالية مع السكرتير العام لوزارة الخارجية الفرنسية... وكانت وجهة النظر التي يدافع عنها مندور مطابقة لوجهة نظر حزب الوفد الموجود في الحكم آنذاك))<sup>(2)</sup>.

حاول م. برادة مقارنة كتابات الناقد م. مندور فهما وتفسيراً في ضوء التحولات الكبرى للحقل السياسي في تلك الفترة، ثم موضوعة الناقد، بعد ذلك، داخل حقله المرتبط هو بدوره بالحقل الأول، وقد تنبه الباحث محمد خرماش إلى هذه المسألة في سياق تراءته لبحث م. برادة حينما أكد أن كتابات مندور ينبغي أن تفسر، ((في إطار التحولات الثقافية والسياسية، وفي نطاق موضعيتها وإيادها داخل الحقل الأدبي، المرتبط بدوره بمحقل السلطة، باعتباره خاضعاً لتكوينات اجتماعية طبقية))<sup>(3)</sup>.

يسوق الباحث أمثلة من كتابات مندور الاجتماعية والسياسية التي كان لها أثر في تحديد مسيرته النقدية، والتي ميزها الناقد نفسه في ثلاث مراحل، وهي: مرحلة المنهج الجمالي التاريخي، ومرحلة المنهج الوصفي التحليلي، ثم مرحلة النقد الأيديولوجي. وبالرغم من الأهمية التي تكتسبها كتابات الناقد بالنسبة للحركة الوطنية في مصر، كما يرى الباحث، وبالرغم من أن الموضوعات المتناولة مستوحاة من الواقع الاجتماعي - السياسي المصري، فإن كتاباته ((كانت تبحث عن حلول في الفكر السياسي الغربي وفي

(1) محمود أمين العالم، محمد مندور والنقد الثقافي، مجلة فصول، العدد 61، شتاء، 2003: 371

(2) سوف لن أتوسع في هذا المجال لاعتبارات منهجية، غير أنني سأركز على الجوانب الاجتماعية والسياسية التي له صلة وثيقة بالمجال النقدي عند الناقد م. مندور.

(2) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 36

(3) - محمد خرماش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد 9، العدد 3-4، فبراير 1991:

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد الأدبي العربي: 39

(2) محمد خرماش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد 9، العدد 3-4، فبراير 1991:

(3) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 39



طرائقه الديمقراطية... ويذكر كمرجع أساسي لهذه الأفكار كتاب تاريخ المذاهب الاقتصادية لـ شارل جيد وشارل رينست<sup>(1)</sup>.

ويؤكد النقاد والباحثون الذين اشتغلوا على الفكر الناقد محمد مندور ومنهم م. أمين العالم عدم الفصل بين مندور السياسي، بين مندور الناقد المبدع، فقد جعل ثقافته في خدمة الشعب المصري، فهو من طلائع المثقفين الثوريين الذين وعوا واقعهما الاجتماعي والسياسي، وحالوا - من خلال كتاباتهم - تجديد واقعهم بما ينسجم مع توجهاتهم وتطلعاتهم التي كانت تنشأ مجتمعاً تسوده العدالة الاجتماعية. إن مندور لم ((ينزّل بثقافته عن الشعب بل يجعلها وقوداً له في معركة التحرر والتقدم. ومحمد مندور باعتباره مثقفاً ثورياً يعبر عن نمط متميز بين مثقفينا بأنه يجمع في قلبه الإيمان بالمبادئ الديمقراطية للشورة الفرنسية البرجوازية، والإيمان بالمبادئ الاجتماعية للشورة الاشتراكية. وكانت حياته دائماً دفاعاً عن هذين القطبين الكبيرين: الحريات الديمقراطية... والعدالة الاجتماعية... ومات محمد مندور وقضايا الديمقراطية والعدالة الاجتماعية والفكر الثوري والنقد الأدبي والفني أحوج ما تكون إلى كلماته ومواقفه<sup>(2)</sup>)).

مكنّت الخطة الإجرائية التي استهدفت الحقل الأدبي الذي تموضع فيه مندور من الكشف عن الاستراتيجيات والتحولات التي وجهت الناقد في هذا الحقل، وبالتالي فهم كتاباته ورؤيته. ولمعرفة هذه التحولات أعاد الباحث رسم المسار الذي قطعه م. مندور، والذي حدده في [مسيرة التكوين، واكتشاف الثقافة الغربية، وتحليل كتابات المرحلة]. واتضح أن الباحث استعان بألفية [الثاقفة] التي أماطت اللثام عن الصلة بين الثقافة والتكوين الذي تلقاه مندور، وعن أحداث العصر وخصوصاً (ثورة 1919)، التي مكنّت الطبقة المتوسطة من التطلع إلى الحرية والتجديد في المجال الاجتماعي والمجال الأدبي. وقد قدم الحقل الأدبي تفسيرات لتحولات مندور الثقافية والفكرية والسياسية، كما أن تتبع مسار التكوين في فرنسا كشف عن مكونات المنهج النقدي الذي اكتسبه مندور في هذه المرحلة. ومن هذا التوضع ظهر مندور الناقد الضمني برؤيته الثائرة، والتي تظهت في مؤلفيه المعروفين (في الميزان النقدي) و(النقد المنهجي عند العرب). وقد نهض منهج الناقد في المرحلة الثائرة على تفسير النصوص وتحليلها، وهذا ما يبرز رؤيته النقدية عن المناهج النقدية التي كانت في مصر بعد عام 1939.

أما التركيز على [اللاوعي الثقافي] فقد سهل عملية فهم العلاقات بين المجال الثقافي والتصور النقدي الذي تظهر من خلال منظومة التفكير وبين ما أنتجه الناقد، وكشف أيضاً عن التوازن الذي كان مندور حريصاً على تحقيقه بين التراث العربي، وبين الثقافة الأوروبية، والذي لا حظنا تظاهراته كذلك في (في الميزان الجديد) و(النقد المنهجي عند العرب). وبهذا يمكن التأكيد على أن كتابات مندور النقدية ينبغي

فهمها وتفسيرها في ضوء التحولات الكبرى في الحقل الثقافي الأدبي والسياسي، والاجتماعي في تلك الفترة.

### ثالثاً: موضوعة مندور في الحقل الثقافي: (1936 - 1952)

إذا كان الغرض الأساس من الجزئية السابقة تفسير الرؤية النقدية لم. مندور التي واكبت دعاء التجديد الأدبي الذين ظهروا قبل عام 1919، واستمرت هيمنتهم على الساحة النقدية إلى غاية سنة 1952. فما هي الخطوات المنهجية التي حددها الباحث لتفسير الحقل الثقافي الذي نشط فيه مندور (1936)؟ وما هي المفاهيم والأدوات الإجرائية التي أعارها م. برادة لتحقيق هدفه؟

لرسم ملامح الحقل الثقافي الذي ظهر في مصر من 1936 إلى 1952، والذي تموضع فيه م. مندور بوصفه ناقداً. انطلق الباحث في تفسيره للحقل عما هو عام، أي أنه قام بتحليل الحقل السياسية والسلطوية والطبقية، ليصل إلى ما هو خاص وجزئي، والتثقل في الحقل الثقافي، ومن ثم ((إدماج مندور المثقف في بنية أوسع وأشمل<sup>(1)</sup>)).

لاحظ الباحث م. برادة أن الفترة المستهدفة في الدراسة (1936-1952)، عرفت تداخل جيلين من المثقفين كان معظمهم من دعاء التجديد. فكان الجيل الأول، ((الذين برزوا قبل سنة 1919، فقد استمروا في التأثير، بل في السيطرة على الحياة الثقافية بمصر حتى بعد 1952))<sup>(2)</sup>. أما الجيل الثاني، الذي أعقب جيل 1919، ومنه مندور الذي يفترض ألا تكون له نفس الرؤى والمفاهيم والسلوكيات، رغم كون الجيلين من دعاء التجديد الأدبي كما رأى الباحث.

لتفسير الحقل الثقافي الذي تموضع فيه مندور استعار الباحث، المنهج الذي اتبعه بيير بورديو Pierre Bourdieu لدراسة الحقل المستهدف، ((وما يبرر هذه الاستعانة في نظرنا، هو أن بورديو في نظرنا، استطاع الوصول إلى منظومة تركيبية ذات مصطلحات فاعلة يمكن تطبيقها على حقول أدبية أخرى))<sup>(3)</sup>.

يستدل مما سبق أن منهج بورديو يتسم بشيء من المرونة والموضوعية والصرامة في آن واحد، لكونه منهجاً يمكن تطبيقه بيسر كبير على حقول أدبية متعددة، وفي فترات زمنية مختلفة، فضلاً عن تجنبه التقسيم الظرفي للكتابات والأعمال. ومن هذا المنطلق فإن منهج بورديو كما يقول م. برادة: ((يتيح لنا أن نفهم وأن

(1) محمد خرماش، البنية التركيبية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد 9، العدد 3-4، فبراير 1991: 122

(2) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 49

(3) م.س: 50

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 36 / 37

(2) عمود أمين العالم، محمد مندور والنقد الثقافي، مجلة فصول، العدد 61، شتاء، 2003: 371



نقيم بشيء من الموضوعية، عدة ظواهر أدبية، وكذلك مواقف الكتاب ولعلنا نتجنب بذلك تأويل الأعمال والآثار حسب التقديرات الظرفية أو السطحية»<sup>(1)</sup>.

وعلى مستوى الإجراء - وقبل موضوعة الناقد في حقله - قام الباحث بإعادة رسم الحقل الثقافي يربطه بقل السلطة وبالطبقة الخارجية، حسب الحقل الثقافي لكل جيل، جيل 1919، وجيل 1936.

#### أ- بالنسبة للجيل الأول (1919):

رسم الباحث، من خلال خطة منهجية معلنة، الوضع السياسي العام الذي عاش فيه هذا الجيل، وهذا عنصر هام، لأنه يساعد على إبراز العناصر الرئيسة للحقل الثقافي، من خلال ربطه بمحقل السلطة، بمعنى أنه لا بد من الوقوف عند السياسي وتمثل مكوناته لتفسير ما هو ثقافي فيه، فهذا من أثر ذلك. واستخلص الباحث أن صحوة مصر بعد انكسار ثورة أحمد عرابي كانت على صورتين هدفهما إخراج مصر من سباتها وخذلاتها:

((- صوت قوي مدوي هو صوت مصطفى كامل زعيم الحزب الوطني.

- و صوت هامس نفاذ، هو صوت أحمد لطفي السيد رئيس تحرير صحيفة الجريدة لسان حال حزب الأمة))<sup>(2)</sup>. فما هو أثر هذين الصوتين السياسيين في إنتاج حقل آخر موسوم بالحقل الثقافي؟ فمن وجهة نظر م. برادة، فإن هذين الاتجاهين هيمنوا على الوضع السياسي في مصر، وأضحت مبادئ وأفكار هذين الاتجاهين ماثلتين على المستوى الثقافي. فالتجديد السياسي الذي دعا إليه كل صوت وجد صده في الكتابات الإبداعية والنقدية وهذا ما لاحظ الباحث عند كتاب الجيل الأول حين قال: ((إن الطبيعة الانتقالية لهذه الفترة قد شرطت المواقف الجمالية والأدبية للكتاب، وجعلتهم أكثر التصاقا وحساسية بالفورات والتحولات الواقعة في الحقل السياسي... فكان هناك أدب رومانسي واجتماعي وعاطفي يتفتح بمقدار ما كان الوعي الجماعي يعمقه التشويش ويعلوه الضباب، وانعكاسات هذا الوعي المضطرب هي التي تكون الأدب الداعم لمصطفى المنفلوطي، والروايات التاريخية لجرجي زيدان، ولأشعار الاستبطينية لعبد الرحمن شكري))<sup>(3)</sup>.

يقدم النص السابق تفسيرات أساسية تبرز كيف أن الحقل السياسي - من منظور منهج بورديو - أقد كثيرا خطة الباحث م. برادة لتفسير التحولات التي عرفها الحقل الثقافي على العموم، والمجال الأدبي على الخصوص. فكان الحقل السياسي الأرض الخصبة التي أنتجت حقلا آخر لدعاة التجديد الأدبي لجيل

1919. فالتجديد الذي دعا إليه رواد هذا الجيل كان تحت معطف الأفكار الجديدة التي نادى بها أحمد لطفي السيد الذي دعي (بضم الدال وكسر العين) أستاذ الجيل. ولاغرو إن قلنا إن الدعوة إلى التجديد الأدبي هي نتاج طبيعي لصوتي مصطفى كامل وأحمد لطفي السيد الذين انعكسا ((في المحاولات الروائية الأولى التي ظهرت بمصر في مطلع القرن (أي الماضي) على نحو ما أوضح ذلك الدكتور عبد المحسن بدر من خلال تحليله لروايتين ساذجتين فنيا<sup>(4)</sup>، إلا أن كل واحدة منهما تعبر عن الآراء المتعارضة))<sup>(1)</sup>.

والشاهد عندنا، أن الباحث فسر التغيرات والتحولات التي ظهرت على المستوى الأدبي، بالتحولات والاتجاهات المتناقضة التي عرفت في الحقل السياسي، والتي وجدت مشروعيتها في الحقل الثقافي الذي مثله كثير من المثقفين المعروفين من مثل محمد حسين هيكل وطه حسين وعباس محمود العقاد... وغيرهم من دعاة التجديد الأدبي لجيل 1919، الذين تأثروا بشخصية ومواقف أحمد لطفي السيد ((ذلك أن مفهومه المثالي للحرية وللديمقراطية ودعوته للقومية المصرية قد استقطبت مواقف التأيد أو الرفض عند المثقفين قبل 1952))<sup>(2)</sup>.

إن مفهوم الحرية والديمقراطية الذي نادى به الزعماء السياسيون، في هذه الفترة، وفي مقدمتهم أحمد لطفي السيد وجد انعكاسه في مجالين أدبيين هما الشعر والنقد الأدبي والسياسي فدعوة التجديد الأدبي هي مطلب من الحقل السياسي. وليبان ذلك ساق الباحث مثالين من الحقل الأدبي والثقافي ظهر من خلالهما الممارسات السياسية والأيدولوجية لتلك الحقبة. ففي ((الشعر تجلّى ثلاثة من الشعراء المجددين: العقاد، المازني، وعبد الرحمن شكري، الذين أسسوا شعر الوجدان، مع التغني بالذات الحرة بالتجربة الشخصية... ويمكن، أيضا، اعتبار الثقافة الموضوعية للعقاد بمثابة تعبير عن تصور ما لفكرة الحرية، تصور يبيح له ارتياد كل الآفاق وتحطيم جميع الحواجز))<sup>(3)</sup>.

وفي مجال النقد الأدبي والسياسي، ظهر كتابان كانا لهما وقع كبير على الساحة النقدية، والساحة السياسية، الأول لعبد الرزاق (الإسلام و أصول الحكم) 1925، والثاني (في الشعر الجاهلي) 1926 لظه حسين. ولهذين الكتابين قيمة رمزية تتمثل في ((محاولة جعل موضوع حرية الفكر قيمة سياسية وثقافية جوهرية))<sup>(4)</sup>.

(4) يشير الناقد في هذا السياق إلى كتاب عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة.

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 51

(2) م. س: 52

(3) م. س: 53

(4) م. س: 54

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد الأدبي العربي: 50

(2) م. س: 51

(3) م. س: 54



في سياق تحليل الحقل السياسي الذي استند إليه الباحث لتفسير التحولات الثقافية والأدبية التي طرأت على المجتمع المصري، أشار إلى نتائج هذه التحولات على الصعيد الثقافي والأدبي، ومنها ظهور المذاهب والمدارس الأوروبية، والتي أصبحت تتسجم مع التحولات الواقعة في الحقل السياسي، مثل المذهب الرومانسي الذي توافق مع التيار الوطني الذي «كشف عن نفسه في روايتين بارزتين: زينب 1914، وعودة الروح (1927)»<sup>(1)</sup>. ويبقى الحديث مبثورا إذا لم نلحظ إلى دور جامعة القاهرة 1925، الذي أضفى وجودها المشروعية «داخل الحقل الثقافي المصري، ومن حولها انتظمت عناصر لمشروعية الثقافة»<sup>(2)</sup>. من هذا التحليل، توصل الباحث إلى تحديد ملامح بنات الحقل الثقافي المصري، بعد ثورة 1919 من خلال بنات الحقل السياسي، هذه الفترة، التي كان لها دور كبير في تأطير الإنتاج الفكري والتفادي باعتماده على آلية الحقل التي أعادها من يورديو، ومكتبته بالتالي من أن يحقق هذا التفسير، الذي اقتصر على الحقل الثقافي المصري بشكل عام. فما هي المقاربة التي تبناها الباحث لتفسير الحقل الثقافي لجبل: 1936، أي جبل م. مندور؟

#### ب- موضوعة مندور في حقله الأدبي (1936):

واضح من منهج القراءة الذي تبناه م. برادة، أنه ظهر بقباعة الباحث الجدلي، إذ انطلق في تفسيره للظاهرة مما هو عام (الجزئية السابقة) ليصل إلى ما هو خاص المتمثل في الجزئية التي نحن بصدد مناقشتها. وكان قد صرح في مقدمته المنهجية اعتماده على المنهج الجدلي نظرا لصرامته، فهو يرفض الإسقاط والأحكام المسبقة، فـ «الصدور عن منهج تاريخي جدلي مرتبط بالقوى الاجتماعية وصراعاتها وانعكاساتها الأدبية والفنية من شأنه أن يسهم في تخليص دراستنا من هالات التقديس والتبرير القائم على أحكام مسبقة»<sup>(3)</sup>.

انطلق الناقد في تفسيره مما هو سياسي، إذ أبان عن موقف الحكومة، آنذاك، يقبونها تكريس بنات السلطة القائمة، منذ إخفاق ثورة 1919، وذلك بمحاولة إضفاء الشرعية الشكلية على الاستقلال، ويمكن تبرير ذلك بقبول حزب الوفد الحاكم بزعامة مصطفى النحاس المعاهدة البريطانية المصرية، والتي قدمت (بضم القاف و كسر الميم) من طرف الحكومة على أنها «ميثاق للصداقة والشرف»<sup>(4)</sup>.

وأما الحقل الاجتماعي فكان امتدادا وتوصلا للحقل السياسي المتأزم، إذ أثرت أحداث الحرب العالمية الثانية على الوضع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي في مصر، ولم تحاول الأحزاب الفاعلة على الساحة السياسية أن تجد حولا للوضع المتردي، وكان أن ظهر نتيجة لذلك تمرد اجتماعي لم تجد له الحكومة سوى القمع لإسكات المتوردين وكل شيء أصبح منهكا في مصر «فالأحزاب المهككة عاجزة لم تكن تفكر إلا في غديد الشوط والشر على فشلها، وكل الوسائل مباحة للفتح في رمقها الأخير: فإذا لم تكف تصريحات الخطباء ومواعظهم للحم الجماهير وتكييفها، كان اللجوء إلى قمع الطلبة والعمال على يد إسماعيل صدقي، المضطلع بوظيفة صمام الأمان ضد المتوردين»<sup>(5)</sup>. وفي هذا الصدد يبرز السؤال المنهجي التالي: فما هي العلاقات التي تربط الحقلين السياسي والاجتماعي بالحقل الثقافي الذي تموضع فيه م. مندور؟ وماهي وضعية المثقفين (من كتاب وشعراء) في الحقل الثقافي؟

للكشف عن وضعية الاجتماعية للمثقفين في هذه الفترة، لم يجد الباحث بدا من تقسيم فئة المثقفين إلى صنفين، ذلك أن هذا لإجراء يمكنه من التعرف على الوضعية الحقيقية لهذه الفئة في الحقل الذي تنتمي إليه. وقد مثل الباحث فئة المثقفين في صنفين من الأدباء:

الصنف الأول: يمثل الكتاب الذين لهم انتماءات إلى أحزاب سياسية وهي: الوفد، الإخوان المسلمون والحزب الشيوعي بضرعاته. معنى هذا أن هذا الصنف من الكتاب كان في يذرة الصراع السياسي والأيديولوجي، وبالتالي فإن كتاباتهم وإبداعاتهم، افتراضا، هي تعبير عن مواقفهم السياسية وصراعاتهم الأيديولوجية.

الصنف الثاني: ومثله الشعراء الذين مارسوا مهنا حرة، أي الذين كانت لهم وظائف تضمن لهم عيشا قاراء، وهذه الفئة يحكم وضعيتها الاجتماعية كانت بعيدة عن الصراعات الأيديولوجية، وهذا لا ينفي بأن لا يكون لأفراد هذه الفئة أي إلتواء، فما هي النتائج التي تمخضت عن اعتماد الباحث هذه المقاربة؟ أسفرت خطة الباحث تقسيم المثقفين (كتاب وشعراء) حسب مهنتهم (حرة أو قارة) إلى الملاحظات التالية: أن أدباء هذا الجيل لم يتمتعوا باستقلالهم الذاتي لسبب بسيط كما رأى الباحث أنه «(لا يعثر) على كاتب واحد عترف يستطیع العيش من قلمه، ويقیم علاقة مباشرة مع جمهوره، لذلك يكون أقرب إلى الصواب الحديث عن نوع من اللاتيس بين شعراء وروائي هذا الجيل»<sup>(6)</sup>.

أما الملاحظة الثانية فهي تتعلق بمجال الدراسات النقدية التي رآها الباحث تمكس الاختلافات السياسية والأيديولوجية، وتأثير الثقافة الأجنبية، «لأن النقد الأدبي في هذه الحقبة ظل موزعا بين اهتمامين: من جهة، تدعيم خلفية سياسية - اجتماعية كانت تمر بمحلة تصنيف أكثر تعقيدا ودقة عما كانت عليه، ومن

(1) محمد برادة، محمد مندور وتلقي النقد العربي: 54

(2) م. م: 54

(3) م. م: 14

(4) م. م: 56

(5) محمد برادة، محمد مندور وتلقي النقد العربي: 56

(6) م. م: 58



جهة ثانية، تعميق الدراسات النقدية عن طريق استمارة متاهج غريبة، وماركسية بدرجة أقل، ومحاولة تطبيقها على الأدب العربي»<sup>(1)</sup>

الواقع، فإن الجدول الذي وضعه الباحث ويضم الشعراء والروائيين والنقاد، لا يشوهر على معطيات وافية ودقيقة تسمح بالوصول إلى الملاحظة الثانية. ولنا ندري كيف توصل م. برادة إلى هذا الحكم الذي لا يعدو أي يكون مجرد توصيف من الباحث للمجال النقدي لجيل 1936<sup>(2)</sup>.

حاول الباحث أن يقترح تفسيراً للمعارك الأدبية والفكرية التي دارت بين مثقفي الجيل، على أنها امتداد للحقلين السياسي والاجتماعي المتأزمين. كما بينا، غير أن الرؤية الموضوعية لهذه المسألة تجعلنا لا نطمئن إلى هذه الملاحظة بنسبة كبيرة. ذلك أن الصراع بين مثقفي الجيل غذته مرجعيات ثقافية وفكرية. لا ((المعارك بين الاتجاهات السياسية والثقافية والنقدية المختلفة، أي بين بقايا الليبرالية المصرية التي سيطرت على العقل المصري خلال النصف الأول من القرن... وبين هذه الفئة الجديدة التي تعلمت في فرنسا والمجلز من أمثال كويس عوض ونعمد مندور ورشاد رشدي وعبد القادر القط ومعهم فئة من شباب المبدعين المجددين مثل صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وفوزي العتيل وأنور المعداوي وكلهم متأثرون بفكر الغرب الآني وفكر الشرق في تجربته السوفيتية والصينية))<sup>(3)</sup>.

حاول الباحث أن يقدم تفسيراً للمعارك الأدبية والفكرية التي دارت بين مثقفي الجيل، والملاحظ أن هذه المعارك ليست امتداداً للوضع السياسي المتأزم على مستوى السلطة والأيدولوجية، وتفاقم الأوضاع الاجتماعية نتيجة ظروف الحرب العالمية الثانية. فالصراع كان بين المثقفين أنفسهم، حيث غذت أصول طبقية ومرجعيات سياسية، دون أن يظهر ((ترجيح الكفة الأيدولوجية لأحد الأحزاب المتصارعة))<sup>(4)</sup>.

اقتضت الضرورة المنهجية من الباحث أن يبرز في هذا الحقل دور ومكانة كليتي الآداب الجامعي القاهرة والإسكندرية، وبدون ذلك يصبح الحديث عن الحقل الثقافي في هذه الفترة حديثاً لا معنى له ولا قيمة. وأهم ما يمكن الإشارة إليه في هذا السياق، أن المؤسسة الجامعية أضحت تفرض نفسها من خلال توجيه الأبحاث والأطروحات التي نوقشت في كليتي الآداب في جامعتي القاهرة والإسكندرية، ونتيجة لذلك انصبت الأبحاث على العصور القديمة، وفيما بعد حول أعمال الأدباء المعاصرين. وكشف التحليل أن العلاقة بين المبدعين والنقاد، في بداية عهدها، كانت علاقة تكامل، فقد ((كان النقاد الجامعيون يحاولون

تطبيق مناهجهم لإضفاء الشرعية على أعمال تمثل أكثر مما يمكن من التقارب مع قيمهم وتطلعاتهم. وعن طريق وضعيتهم الأمتيازية، كان هؤلاء النقاد يؤثرون كثيراً على الحركة الأدبية، ويصوغون حواشي صنانة كلاسيكية جديدة))<sup>(1)</sup>.

إن قيادة الحقل الثقافي كانت في يد النقاد الجامعيين الذين فرضوا سلطتهم وهيبته على الساحة النقدية، بما ملكوا من معايير ومقاييس قد يتجاوزها الزمن فيما بعد، وتصبح مجرد قيود كلاسيكية عفا عليها الدهر. ومن هذا الباب تحول التكامل الذي شهدناه في البداية بين المبدعين والنقاد إلى صراع حقيقي على زعامة الحقل الثقافي، وأفرز هذا الوضع بروز نقاد جدد ((لاحظوا عدم تلاؤم المنهجية الموضوعية الباردة، مع المشاكل والصراعات السياسية الاجتماعية الساخنة، التي كانت تستلزم استخدام كل الوسائل لتحويل مجتمع نثره أدواء مستعصية))<sup>(2)</sup>. إلى جانب هذا الرفض، ظهرت في هذا الحقل فئة أخرى من الكتاب والشعراء عبرت عن موقفها الرفض لمقاييس النقاد الجامعيين.

سمحت هذه الخطوة الإجرائية التي انتهجها الباحث، والمتشعبة في تحديد خطاطة الحقل الثقافي وطريقة سيره، من موضوعة الناقد محمد مندور في ثلاثة مستويات:

- المستوى الرمزي، وأعني بذلك مستوى التمثيل للحقل، نستفيد من الخطاطة السابقة، أن الحقل الثقافي الذي تموضع فيه الناقد، يشكل من الثلاثية التالية: ((نقاد جامعيون، وأدباء ملتزمون وكتاب عموميون، ظلت سائدة في الحقل الأدبي من 1936 إلى 1952))<sup>(3)</sup>. إن هذه الخطوة تفضي إلى وجود صراع بين هؤلاء المثقفين، دون أن يتكافؤا في امتلاك نفس الوسائل الثقافية لمواجهة الصراع الدائر بينهم. ((فإذا كان النقاد والكتاب الجامعيون قد اكتسبوا ثقلهم الوظيفي من وضعيتهم المؤسسية... فإن الفئتين الآخرين من عناصر الحقل الأدبي، كانتا تعتمدان في ممارستها على نشر الكتب والمجلات، وعلى الإذاعة... وهذا ما أدى إلى طابع الخصومة الجدالية))<sup>(4)</sup>.

- مستوى الإنتاج الثقافي: فقد ركز الباحث على ما أنتجه الحقل، والذي يتمثل في ثلاثة محاور أساسية استقطبت الإنتاج الأدبي بشكل عام، وهي:

1- رومانسية فكرية ترغب في اكتشاف الذات (الأنثى)، فقد عاش أصحاب هذا الاتجاه واقعا تمعياً مطبوعاً بالياس، مما أدى بهم ((إلى انكفاء على العالم الداخلي ومحاولة إقامة ملجأ من

(1) محمد برادة، محمد مندور وتظهير النقد الأدبي العربي: 61

(2) م. س: 61

(3) م. س: 62

(4) م. س: 62

(1) محمد برادة، محمد مندور وتظهير النقد الأدبي العربي: 58

(2) م. س: 58

(3) مدحت الجيار، محمد مندور والتظهير والتأثير، مجلة فصول، العدد، 61، شتاء 2003: 377

(4) محمد برادة، محمد مندور وتظهير النقد الأدبي العربي: 59

الصور... والتأملات المقاومة للفناء والاندثار»<sup>(1)</sup>. ويعكس هذا الاتجاه رؤية مأساوية للواقع.

ب- واقعية لا زمنية: هدفها الوصف، دون أن تهتم بالبعد التاريخي، ((وهذا الاتجاه، يعكس... رؤية البرجوازية الصغيرة الصاعدة آنذاك))<sup>(2)</sup>.

ج- واقعية اجتماعية: تهدف إلى تجاوز مأساة الرومانسين، وقد برزت عند نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشوقاوي و يوفى إدريس ونجى حقي.

- المستوى الثالث، وهو المستوى المشكل للحقل الثقافي، المتمثل في المنشورات الأدبية والفكرية التي صدرت في هذه الفترة، والتي لعبت دورا إيجابيا في ترسيم حدود الحقل الثقافي وتوجيهه. ومن هذه المنشورات ذكر الباحث م. برادة المجلات التالية: ((الرسالة والثقافة والمقطم والحلال، وهي المجلات البارزة في المحيط الأدبي، وكانت ذات منظور كلاسيكي))<sup>(3)</sup>. فضلا عن المجلات المترجمة التي كانت تهدف إلى ترسيخ قيم سياسية واجتماعية جديدة ومنها ((المجلة الجديدة لسلامة موسى، وألبعث التي كان يرأس تحريرها محمد مندور و يكتب فيها شباب يسار الوفد وبعض الماركسيين))<sup>(4)</sup>.

في

هذا السياق يؤكد الباحث على مسألة منهجية، تتعلق بالكيفية التي تمكنه من فهم أعمق لأعمال المثقفين، وهي المسألة التي ستفني به إلى موضوعة م. مندور وفهم أعماله. وقد حدد م. برادة البعد المنهجي الذي سيمسح له بتحقيق هدفه، والذي تحصره في الدعوة إلى تفنيت ((العناصر المكونة للحقل الأدبي، والتحليل الموضوعي للعاملين فيه انطلاقا من وضعيتهم الطبقية، وتأثيرهم ووزنهم الوظيفي... (و) من ربط المتعضيات الداخلية للإبداع، بالإرغامات الاجتماعية، ويمدى ملاممة التعبير الفني للرؤية الحياتية))<sup>(5)</sup>.

بعد تحديده للمسار المنهجي بموضع م. برادة م. مندور داخل نسجه الاجتماعي، على ضوء الدور الذي اضطلع به في تحقيق تجانس الوعي الطبقي<sup>(6)</sup>. ولتحقيق هذه الغاية أعار الباحث بعض المفاتيح الأساسية من الفكر الإيطالي أنطونيو غرامشي لتحديد وضعية م. مندور التي طبقها على المثقفين، وقد أشرت إلى هذه المفاتيح في البحث الأول من هذا الفصل وهي على الخصوص مصطلح مثقف عضوي

ومصطلح مثقف تقليدي. فلماذا وقع اختيار الباحث على المصطلحين السابقين؟ إن الإجابة عند الباحث بسيطة، لأن المصطلحين ((يشملان مجموع مقولات تصنيف المثقفين التي تم تسجيلها على ضوء دراسة الحقول الاجتماعية والسياسية... ويتركان في الوقت نفسه إمكانية التحديدات وتنويعها))<sup>(1)</sup>.

لا شك أن م. مندور كانت له مشاركة في الحياة السياسية والاجتماعية، فضلا عن مشاركته في الحياة الثقافية منذ البداية إلى يوم وفاته، فهو نموذج أصيل للمثقف الثوري الذي لا يفصل بين فكره وحياته، وبين آرائه ومواقفه<sup>(2)</sup>. إن هذه الخاصية هي التي أدت بالباحث إلى تصنيف م. مندور في زمرة المثقفين العضويين. فما هي العوامل التي دفعت برادة إلى وصف م. مندور بالمثقف العضوي؟

انطلق الباحث من تحليل الوضع الطبقي الذي ينتمي إليه م. مندور، فهو ينتمي إلى طبقة ريفية متوسطة الحال، متشبثة بالتقاليد وتعاليم الدين الإسلامي، تعرضت للظلم، وأسهمت في الكفاح من أجل الاستقلال، حاضرة دوما في الصراع. ولأسباب سياسية التقت طبقة مندور مع طموحات البرجوازية الصغيرة والطبقة المتوسطة في المدن.

من الناحية السياسية: اقتضت منهجية الباحث التركيز على حزب الوفد الذي استقطب جميع التناقضات. فانضمت إليه فئات اجتماعية بسبب مشروعه التولد من شروط اقتصادية، و((سرعان ما انكشف عجزه وعدم ملاءمته للمعضلات... فقد ألوفد الاجماع الذي كان يحظى به في البداية، وأصبح الصراع الأيديولوجي عقب الحرب العالمية الثانية سمة بارزة في المواقف والكتابات))<sup>(3)</sup>. فما هي علاقة م. مندور بحزب الوفد في هذه المرحلة؟

من الناحية المنهجية فإن الإجابة عن السؤال تعد هامة جدا، لأنها مستمكنا من التعرف على م. مندور المثقف العضوي، ولأجل ذلك حدد الباحث علاقة مندور مع الوفد في مرحلتين:

الأولى: هي مرحلة التعاطف مع الحزب من خلال كتاباته السياسية، ومن خلال المقالات التي نشرها في الصحف الفرنسية، وهو في باريس، لإلغاء المحاكم المختلطة.

الثانية: وهي مرحلة الانضمام إلى الحزب ((الذي عهد إليه بإدارة صحيفة الوفد المصري في فبراير 1945))<sup>(4)</sup>. وكان انضمامه إلى الوفد بسبب مواقفه الشجاعة حين تصدى للرد على مقالات أخبار اليوم الموالية للملك فروق، كما أنه حول الوفد المصري إلى جهاز للمعارضة السياسية.

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 66

(2) عمود أمين العالم، محمد مندور والنقد الثقافي، مجلة فصول، العدد، 61، شتاء، 2003: 371

(3) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 68

(4) م. م: 69

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 63

(2) م. م: 63

(3) م. م: 65

(4) م. م: 65

(5) م. م: 65-66

(6) م. م: 66



وما يمكن التأكيد عليه ((خلال هذه الفترة من الكفاح الصحفي، تبلور الوعي السياسي لـ مندور الذي أصبح يضطلع بدور أساسي داخل بـ سار الوفد))<sup>(1)</sup>. ويشير الباحث إلى مواقف مندور التي تؤكد على تطور وعيه السياسي، ومنها تأييده للجنة الوطنية للعمال والطلبة عام 1946، لإدراكه لأهميتها في مجال الفعل السياسي، ونتيجة لهذه المواقف السياسية اعتقل مندور في عهد حكومة إسماعيل صدقي.

واصل م. مندور كفاحه ونضاله السياسي بعد خروجه من السجن، وأصبح في هذه الفترة رئيس تحرير جريدة صوت الأمة، والمخروط في نقابة المحامين 1948، وأصبح في سنة 1950 عضوا في البرلمان ممثلا لحزب الوفد. ولاحظ الناقد م. برادة أن هذه الفترة أبدعت م. مندور عن النقد الأدبي، إلا أنه ((استفاد من حيث بلورة وعيه السياسي والاجتماعي))<sup>(2)</sup>. وأضحى تفكير مندور يتسم بالواقعية الاجتماعية والاقتصادية، لذلك ((انصرف إلى التحليل الملموس لمظاهر الظلم الاجتماعي، وهذا ما دفعه إلى خوض خصومات جدالية مستمرة مع ممثلي البرجوازية العقارية والصناعية))<sup>(3)</sup>. ورغم الأزمة السياسية التي عرفها وقصوره عن مواجهة مسؤولياته، بقي مندور وفيا لمبادئ التيار الوطني الأصيل داخل الحزب.

إن تحليل مسيرة م. مندور السياسية داخل حزب الوفد، يبرز دوره كمناضل فاعل ناشط ووفي لمبادئ حزبه والتي لخصها شعاره بـ العدالة الاجتماعية، وبذلك كان مثقفا عضويا، لأنه كان عنصرا فاعلا ومغيرا في الحياة السياسية والاجتماعية، كما يرى غرامشي، ليس عنصرا خارج الواقع. فالصراع الذي شارك فيه مندور وإن كان في منظوره أيديولوجيا، إلا أنه ثقافي.

يكسي التحليل السابق أهمية كبيرة بالنسبة للباحث، ذلك أن الحديث عن مسيرة مندور في الحقل السياسي يمكننا من التعرف على مواقفه وفكره السياسي والأيدولوجي، والأهم من ذلك الوقوف على كتاباته السياسية في هذه المرحلة. إذن فما هي النتائج المفترضة الوصول إليها من هذه الكتابات. إنها الوعي الممكن لم. مندور لأنها تعبر عن التطلعات والطموحات والرغبات التي كان يطمح إليها مندور ومن خلاله زمرته وطبقته السياسية. وظهر الوعي الممكن الممثل في كتابات هذه المرحلة، نتيجة لوعي قائم عرفه المرحلة، أيضا، والمتمثل في الوضع السياسي والاجتماعي والاقتصادي المتنازم والمتدهور، والذي عارض مندور بهذه الكتابات.

استعار م. برادة مصطلح الوعي الممكن الذي أخذه عن ك. غولدمان مما يبين لنا أن المقاربة أخذت توجهها منهجيا ندرسه من استعمال الباحث لهذا المصطلح لأن ((الكتابات الاجتماعية والسياسية ومواقفه (يعني مندور) خلال الفترة الفاصلة بين 1944 وسنة 1952، تعكس الوعي الممكن لحركة وطنية سياسية

(1) محمد برادة، محمد مندور وتظهير النقد العربي: 71

(2) م. س: 71

(3) م. س: 72

مرتكزة على تحالف واسع بين شرائح من الطبقات))<sup>(1)</sup>. ويرى الباحث أن الوعي الممكن الذي لاحظته في كتابات مندور لم يحقق التغيير المطلوب الذي نادى به المثقفون الواعون، لأنه لم يتشكل عند طبقة اجتماعية واعية بالتغيير. والدليل على ذلك، كما يرى الباحث، ((انتهاء ملحمة 1919 إلى مأزق العجز الذي تجمدت عنده الأحزاب والحركة الوطنية قبيل قيام ثورة 23 يوليو 1952، يؤكد قبل كل شيء عجز القيادات السياسية ذات الجذور الشعبية عن ترجمة إمكانية الوعي الممكن إلى صيغة للعمل فلائم التحولات العميقة، ولا تظل سجيئة الفكر الإصلاحية الليبرالية))<sup>(2)</sup>. لذا بقي ((السؤال الأساسي الذي وضعه جيل باكمله سنة 1939: كيف تستقر الأمور في مصر؟... مطروحا رغم الأجوبة الكثيرة التي تواصلت من 1939 إلى 1952))<sup>(3)</sup>.

والواقع فإن مفهوم الوعي الممكن الذي وظفه برادة كشف عن أمر أساسي، وهو أن الرؤية للعالم كانت مجمدة عند الجماهير الشعبية، ومحمد مندور أحد عناصرها بوصفه مثقفا عضويا عاش همومها وعبر عن طموحاتها. وليس عند الطبقة السياسية التي كانت تعيش وضعا متأزما، ومن هنا نؤكد من جديد على ما قاله م. خرماش من أن استعمال برادة ((مفهوم الوعي الممكن.. ليلاحظ التطلعات الشعبية المتجاوزة للأحزاب ممثلة الوعي الكائن في الثلاثينات، وبين (بتضعيف الباء) أن العلائق الموضوعية بين المثقفين تمثلت في الجدل الذي كان بين البنيات المتعددة لمختلف الفئات والمتابر))<sup>(4)</sup>.

لتعزيز مفهوم الوعي الممكن الذي استعمله الباحث، والذي أعانه على تفسير رؤية م. مندور في هذه المرحلة، أشار الباحث م. برادة إلى أهم المفاهيم التي أطرت فكر مندور السياسي والأيدولوجي، ومنها: التفكير المذهبي الذي دعا إليه مندور ((باعتباره التفكير الوحيد القادر على أن يعطي للصراعات أبعادها الحقيقية، وأن يخرجها من الخطابة وتبادل الشائعات الحاقدة))<sup>(5)</sup>. وكلتفكير المذهبي في رأي مندور نوعان، كما بين ذلك الباحث: تفسيري وإنشائي كما طرح مفهوم الثقافة الوطنية، ومفهوم القومية

(1) محمد برادة، محمد مندور وتظهير النقد العربي: 73

(2) م. س: 74

(3) م. س: 74

(4) محمد خرماش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد 9، العدد 3-4، فبراير 1991:

122

(5) محمد برادة، محمد مندور وتظهير النقد العربي: 74



Nationalitaire<sup>(1)</sup> يستعين به على تفسير المرحلة التاريخية، التي بلورها في ألوعي الممكن الذي انعكس في رؤية مندور وصفوة المثقفين الذين كانوا عاكفين على ((إرساء دعائم تفكير منححر من الظلامية المماضوية ومن الاستلاب الاستعماري))<sup>(2)</sup>.

نصل في نهاية هذه الجزئية أن الخطوة الإجرائية التي تبناها الباحث سنحت له بمقاربة موضوعية ألوعي الممكن الذي ظهر في كتابات مندور السياسية، وموضعته في حقله السياسي والثقافي، وكان تحسيدا لرؤيته في تلك الفترة التاريخية، التي كانت تتماثل مع وعي الفئة الجماهيرية، وليس مع الرؤية السياسية للحركة الوطنية، التي أخفقت في إعداد مشروعها الوطني. فهل يرجع ذلك، كما قال برادة، ((إلى قصور نظري، أم إلى عدم ملاءمة الوسائل السياسية المتبعة لإنجازها؟))<sup>(3)</sup>.

### رابعاً: الممارسة النقدية لمندور: رؤياه للعالم

سنعالج في هذه الجزئية مسألة جوهرية في هذا الفصل، نخترها في السؤال التالي: هل توجد علائق بين الكتابات النقدية لمندور.. ورؤياه للعالم؟ وإذا افترضنا وجود هذه العلائق، فما طبيعتها؟ وكيف تمت مقاربتها؟. والواقع فإن ميزة هذه القراءة - وقد أشرنا إلى ذلك في ثنايا البحث - تتمثل في تحديد رؤية ناقد وليس رؤية مبدع، وهذا قد يبدو خروجاً عن المألوف في نظر البعض، غير أن الأساس في هذا المنهج لا يتعلق بالعمل الفكري أو الإبداعي بقدر ما يتعلق بالمنطلقات والمرجعيات والمشارب مهما كانت طبيعتها بوصفها بنية عميقة دالة، وكيف انتظمت وتماثلت على مستوى الكلام أو الكتابة، أي على مستوى البنية السطحية. فكيف تفاعلت البنية الذاتية - الفردية بالبنية التعبيرية الفكرية. ما السبيل إلى تحقيق هذه الغاية النقدية؟.

مر المنهج النقدي عند م. مندور بثلاث مراحل كما حددها بنفسه، وهي المرحلة التأثيرية، والمرحلة التحليلية، والمرحلة الأيديولوجية. إن التحليل الذي أنجزه الباحث م. برادة للتحليل السياسي والثقافي في مصر من سنة 1936 إلى سنة 1952، أعطى الانطباع للقارئ أن م. مندور يتوضع من خلال كتاباته في هذه الفترة بوصفه كاتباً سياسياً من الطراز الأول، حيث شارك في الحياة السياسية والاجتماعية في مصر إلى أن

(1) أول من استعمل هذا المصطلح، هو مكسيم رودانسون في دراسة عنائها (طبعة ووظيفة الأساطير في الحركات الاجتماعية السياسية خلال غودجين مقارنين: الشيوعية الماركسية والقومية العربية) نشرها مجلة الدفاتر العالمية عدد 33 سنة 1962، باريس. ثم أعد أنور عبد الملك تعديداً للمصطلح نفسه في مقدمة كتابه (مصر مجتمع عسكري)، وفي متخبات الأدب المعاصر (المقالات). وسأورد هذا التعديل (الكلام لم. برادة) الذي أعطاه عبد الملك لهذا المصطلح في دراسة نشرها بمجلة «الإنسان والمجتمع»، عدد 2، باريس 1966، وعنوانها (إشكالية الاشتراكية في العالم العربي).

(2) م. من: 77

(3) م. من: 78

واقفه النية. فمن هذا الباب تتساءل عن العلاقة المفترضة التي يمكن أن تتأسس بين مندور السياسي، ومندور الناقد المنظر.

إن الإجابة عن هذا السؤال اقتضت من الباحث أن يجد غرضاً منهجياً يساعد القارئ - فيما بعد - من الربط بين مندور السياسي ومندور الناقد، أي أن الباحث تمكن من إيجاد الحلقة الرئيسة، التي فتحت الأبواب على مصراعيها للدخول في الموضوع، وتتمثل هذه الحلقة في كون الناقد م. مندور لم يتقطع عن النشاط العلمي بصفته أستاذاً في الأدب والنقد، ومن هذه الناحية دخل مندور إلى عالم النقد الأدبي، من خلال المحاضرات التي كان يقدمها ((بمعهد الصحافة، ومعهد التمثيل، ومعهد الدراسات العربية العالية، حيث اهتم بتحليل مظاهر الأدب العربي المعاصر انطلاقاً من مجموعة من الدواوين والمسرحيات))<sup>(1)</sup>. استخلص الباحث من تحليله لهذه المرحلة أن الرؤية النقدية لم. مندور استقطبت محورين إثنين هما:

- 1- أن الكتابات النقدية لمندور انصبت حول شرح النظرية الغربية.
- 2- أن الناقد طبق النظرية الغربية على الأدب العربي المعاصر، مراعيًا في ذلك المرونة وخصوصية الأدب العربي.

في كل ذلك فقد كان مندور ناقدًا يطبق المنهج الكلاسيكي أو الأكاديمي الذي أخذه عن الجامعة الفرنسية ألسريون. ولاحظ الناقد أن زيارة مندور إلى الاتحاد السوفياتي (سابقاً) ورومانيا في 1956 مكنته من اكتشاف الواقعية الاشتراكية بمناهجها الأيديولوجية الجديد، كل ذلك أضافه إلى تجاربه السابقة. وقد ساعده هذا التوجه الجديد فيما بعد على ((متابعة تطورات أدب الطليعة في مصر بعد 1952))<sup>(2)</sup>.

يستفاد من ذلك أن رؤية مندور النقدية طرأ عليها تجديد غير (بفتح الياء وتضعيفها) من تصوره ومفهومه للمنهج النقدي، وبين الباحث أن قراءات مندور بدأت تعرف بعض التجديد ابتداءً من صدور ((نضايًا جديدة في أدبنا الحديث 1958 بدأ يولي اهتماماً أكبر في تحليله للمحتوى وألقيم الجديدة التي غمرت الساحة، وأصبحت محور المناقشات والكتابات، بعد قيام الناصرية))<sup>(3)</sup>. فما هو منهج م. مندور في

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 88

(2) تمثل حصيلة المحاضرات والدروس، والضايف على النحو الآتي:

إبراهيم عبد القادر المازني، خليل مطران، ولي الدين يكن، مسرحيات شوقي، مسرحيات عزيز أباظة، المسرح الشرقي، الأدب ومذاهبه، الشعر المصري بعد شوقي (كتاب في ثلاثة أجزاء)، مسرح توفيق الحكيم، الدب وفنونه، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما. ذكرنا هذه العناوين على سبيل المثال لنستدل بها على نشاطه الأدبي خلال هذه الفترة.

(3) م. من: 89



يكشف أنه كان واعياً بأزمة النقد (الوعي القائم)، أزمة ينبغي تجاوزها بالبحث عن البدائل (الوعي الممكن) المتمثلة في صياغة إشكالية المسرح ضمن منظور جديد، وهذا لم يوفق إليه مندور:

قبل أن يبدأ الباحث في البحث عن تفسير للإشكالية التي طرحها في هذا البحث والمتمثلة في تلك العلائق بين الكتابات النقدية لم. مندور ورؤيته للعالم، والتي اختزلها في السؤال التالي: هل الممارسة النقدية لمندور خلال مسيرته النقدية تمثل رؤياه للعالم؟ انطلق الباحث من فرضية حددها مندور نفسه لمسيرته النقدية، حيث اعتبر النقد الأيديولوجي هو المرحلة الحاسمة والنهائية لهذه المسيرة، لأنها تعد قمة نصجه وعطائه الفكري والنقدي، ومن ثم يفترض أن تكون ((جهود مندور، على صعيد التنظير والأدلة، تمثل مساهمة في البحث عن طريق يخرج النقد والثقافة العربية من مأزقها))<sup>(1)</sup>.

يفترض هذا الطرح أن المنهج النقدي عند مندور له صلة بالأدلة، وبالتالي فإن ممارسة النقدية هي تجسيد لرؤاه للعالم، بمعنى أن هذه الأخيرة هي تصور الناقد لتخليص النقد والثقافة من مأزقهما. هذا على مستوى طرح الإشكال. فما هي الخطوة الإجرائية التي اعتمدها الناقد لتجلية هذه الرؤية؟

لتجلية منظومة مندور النظرية (رؤياه للعالم)، اعتمد الباحث من جديد على منهج بورديو، حيث عاد إلى الحقل الأدبي، لأنه الحقل المسعف على تفسير الرؤية النقدية، وهذا يؤكد الباحث نفسه في القول التالي الذي يفتزل في خطته، ((وحتى تتمكن من الإحاطة بخطواته وتجليات منظومته النظرية (يعني مندور)، فإننا نستخدم أولاً إلى عرض مفهومه لأزمة النقد، ثم نعيد إدراج خطواته ضمن المحاولات والأفكار الأساسية التي كانت توجه الحقل الأدبي الجديد بعد سنة 1952))<sup>(2)</sup>.

نستفيد من هذا البيان المنهجي الخطوة التي حددها م. برادة لمقاربة رؤية مندور، حيث رأى من الضروري أن يمثل أزمة النقد في عصر مندور، ففيها سيجد الباحث الإجابة على العناصر الأساسية المشيرة إلى رؤية مندور. وقد حدد تصوره لهذه الأزمة في مستويين:

المستوى الأول: وأطلق عليه مصطلح المباشر، ويعني به الخصومات والمناقشات التي جرت بين مندور، وبين العديد من النقاد والمفكرين الذي عاصروه. وكان غرض الناقد منها، معارضة المناهج النقدية التي كانت سائدة، ((وكان يعتبرها عائقاً أمام تطور النقد))<sup>(3)</sup>. إن الممارك التي دخلها مندور لم يدخلها بدون سلاح، فقد سبقته معارك كثيرة، ومن دون شك، يكون الناقد قد استفاد منها ودرسها وعرف أسبابها ودواعيها. ((فقد شهد القرن العشرون منذ بداياته حالة من التراكم الثقافي أدت إلى تراكم سياسي تمثل في ظهور ثورة 1919، وقيام الأحزاب والجمعيات الأهلية والصحف والمجلات التي حملت بؤرة الصراعات

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 116

(2) م.س: 116

(3) م.س: 111

التي صقلت الفكر المصري والعربي وجعلته قادراً على تحمل الدعوة إلى الجلاء والدستور، والتمرد والعصيان المدني ثم تحمل مسؤولية قيادة الوطن بعد حصوله على الاستقلال ورحيل جنود الاحتلال عنه))<sup>(4)</sup>.

وكانت أهم الخصومات التي خاضها مندور هي التي كانت مع العقاد ومع الأب الكرمليني وزكريا إبراهيم ورشاد رشدي وطه حسين وعبد خلف الله وسيد قطب وظاهر الجبلاوي. ومن هذه الخصومات مركز على الخصومة التي دارت بينه وبين العقاد حول العديد من القضايا منها ((في موضوع أبي العلاء المعري، فقد زعم العقاد بأن الشاعر الروماني كوسيان هو وحده من سبق المعري إلى وصف العالم الآخر، فنصدي مندور لتصليح خطأ الكاتب...، مذكراً إياه بأن الأساطير اليونانية، قد تحدثت قبل ذلك، عن رحلة أورفيوس إلى العالم الآخر، مجاً عن زوجته الضائعة، وبأن الأوديسا قد وصفت رحلة أوليس))<sup>(2)</sup>. ومن مظاهر هذه الأزمة الخصومة العنيفة التي دارت بينه وبين رشاد رشدي حول مسألة المعادل الموضوعي<sup>(3)</sup>.

إن تركيز الباحث على تحليل مظاهر أزمة النقد ليس من باب الكشف عن اللحظات المتأزمة من مسيرة مندور الثقافية والنقدية، إنما أشار إليها بوصفها وعياً قائماً افترضه الباحث كمنطلق لتفسير الرؤية النقدية عند مندور. وإن وجود أزمة يفترض إيجاد البادل المتمثلة في اقتراح وضع جديد يفتزل الوعي الممكن. ومن هذا المنظور نعتبر مشاركة مندور في الخصومات والمعارك الجدالية وإسهاماته التي جاء بها رؤيته النقدية التي ((كانت تغذيها أفكار جديدة مستمدة من الثقافة الاشتراكية التي تعرف عليها عند جولته في العالم الاشتراكي))<sup>(4)</sup>.

المستوى الثاني: وقد أطلق عليه الباحث مصطلح الأجل، ويعني به تصور مندور لنظرية نقدية جديدة تأخذ في الحسبان أزمة النقد التي وعها الناقد أيما وعي، وأن الناقد تمكن من أن يضع يده على أصل أزمة النقد، والمتمثل أساساً في غياب مرجعيات فكرية وفلسفية تؤطر مفهومي النقد والأدب. وقد بين مندور ماهية الأزمة النقدية التي عاصرها، وهي ماهية تحديات ومرجعيات، وهذا ما تؤكد الفقرات التالية

(1) مدحت الجيار، محمد مندور والتنظير والتأثير، مجلة فصول، العدد، 61، شتاء 2003: 377

(2) م.س: 116

(3)

راجع، مدحت الجيار، المرجع السابق: 337، حيث أشار إلى خصومة عنيفة أقامها مندور ((مع رشاد رشدي في مسألة المعادل الموضوعي التي نقلها عن إليوت. وملاً بها كتاباته النقدية التحليلية التطبيقية بل بشر بها في كيب خاص أبان فيه عن خصائص مذهب ت. س إليوت. وقد تطرق مندور من المعادل الموضوعي إلى الرد على رشاد رشدي في مسألة النقد من الداخل أو الخارج ليعلم عن رأيه جلة في أن النقد يأخذ من الداخل الأصول الفنية ويمر عليها الذاتية والقوانين والقواعد والأصول والخصائص... لا بد أن يخرج من هذا الداخل إلى الحرج النفسي للكاتب والحياة المؤثرة فيه)).

(4) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 111



التي تشخص أزمة النقد: ((وعيب النقد الحالي كله، أنه لا يقوم على فلسفة أو على فلسفات متصارعة، وحتى الآن، ليست لدينا مجلة واحدة تعنى (بضم الناء) بالقضايا العامة الكبيرة المتعلقة بفلسفة الأدب والفن ووظائفهما. وبدون وجود تلك الفلسفة كأساس... لن نستطيع إرساء على أساس قيم ومفاهيم كبيرة))<sup>(1)</sup>.

يشير قول مندور إلى أن أزمة النقد العربي هي أزمة سؤال: لأن المعرفة تناس على السؤال، وما دام هذا منعزلاً أو غائباً، فإن النقد لن تقوم له قائمة. وإن إلحاح مندور على طرح السؤال هو مسيل نحو تنظير النقد، لفهم حقيقة النقد، وتجاوز الواقع القائم المجرد في هذه الأزمة. إلى وعي يمكن يتبلور في تصور نظرية نقدية جديدة ((نعم، أيضاً، عن التحولات الحاصلة في المجال الثقافي وفي وعي المثقفين، ليس غريباً، إذن، إذا كان المنهج الجديد الذي طالب به مندور، يتدرج تحت النقد الأيديولوجي))<sup>(2)</sup>.

لتفسير النظرية التي ألح عليها مندور، رأى الباحث أنه لابد من الرجوع إلى الحقل الأيديولوجي قبل 1952، الذي تتوفر على عناصر الإجابة، بالاعتماد على المنهج البنوي التكويني لبورديو الذي يركز على تبين البنية التي تمت في نظره ثلاث مراحل: حيث تنطلق من تمثل المفاهيم الأساسية التي أشرنا إلى أهمها في البحث الأول من هذا الفصل (النموض *systeme de position*، التطبع *habitus*، الإنتاج الاجتماعي *La reproduction sociale*)، وتحديد مجموع العلائق الذي يؤدي تحليلها إلى معرفة وظيفتها، وأخيراً ضبط النظام *Mettre à jour la logique du systeme*. ومن هذه الفرضية المنهجية يتم تمثل الحقل المستهدف / ومنه رؤية الناقد م. مندور.

بادئ ذي بدء يعترف الباحث بعدم قدرة المادة التاريخية على تفسير كل شيء، وما يمكن الإنادة منها هو فهم سيروية الأحداث<sup>(3)</sup>. وبالنسبة للحقل المستهدف فإن الخطوة المنهجية تقتضي ((تحديد مكونات الحقل الأيديولوجي في مصر قبل 1952))<sup>(4)</sup>. ومن هذه المكونات الأساسية يتم الرجوع ((إلى الأساسيات يتم الرجوع ((إلى جذور الأيديولوجية الكامنة وراء انطلاق النهضة العربية المعاصرة))<sup>(5)</sup>. يختزل م. برادة الأيديولوجية المصرية قبل 1952، في الثنائية التالية: الليبرالية والسلفية بوصفهما المظهران المهيمنان على الحقل. فما هي عناصره الأساسية التي كان لها تأثير بالغ في صياغة النظرية النقدية عند مندور؟

(1) فؤاد دوارقا، عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الملل، رقم، 175 / 1965، نقل عن، م. برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 121

(2) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 111

(3) م. م. 125

(4) م. م. 125

(5) م. م. 126

من العناصر الأساسية لجذور الحقل الأيديولوجي، الاحتلال البريطاني، وما سببه من رد فعل، فكان وجوده. كما بين الباحث، مؤشراً على ظهور الطبقات ((عن طريق مساندته للبرجوازية الأرستقراطية ول كبار الملاك وللموظفين السامين))<sup>(1)</sup>. فنصنيف الطبقات مؤشر على وجود أيديولوجيا فضلاً عن ((عنصر الدين الذي يشمل ويوجه جميع الاتجاهات، ولو ظاهرياً على الأقل))<sup>(2)</sup>. وقد استغل عنصر الدين لكسب عواطف عامة الناس التي كانت أهواؤهم تتعاطف مع الدين، فالنظام بالتدين خطة أيديولوجية لتحقيق أهداف سياسية، لذا ((فإن الدين يصبح عنصراً أساسياً بهتات الجميع على استغلاله في مجال العمل السياسي والأيديولوجي))<sup>(3)</sup>. وأضاف الباحث عنصراً ثالثاً له تأثيره في توجه الحقل الأيديولوجي يتمثل في ((التكوين الثقافي للصفوة المثقفة والسياسة، يمثل مصدراً آخر للحفز الأيديولوجي))<sup>(4)</sup>.

في سياق هذا التحليل أشار الباحث إلى عنصر هام، له دور فعال في تفجير هذا الحقل عقب الحرب العالمية الثانية، وقد حدده الباحث في محورين أساسيين، حيث أراد كل واحد منهما الهيمنة على الوضع الثقافي والأيديولوجي وهما: ((الإخوان المسلمون، والشيوعيون على اختلاف فصائلهم))<sup>(5)</sup>. وعلى هذا الأساس برزت عدة اتجاهات أيديولوجية استعان بها الباحث على فهمها بمنهج كارل مانهايم ((الذي يفرق بين مفهومي أيديولوجيا و يوطوبيا))<sup>(6)</sup>.

أنقضى تحليل الحقل الأيديولوجي بمصر قبل 1952 إلى الاتجاهات الأيديولوجية الرئيسية من 1936 إلى 1952، وحددها الباحث في ثلاثة عاود، اختزلها في الخطاطة التالية: سمحت هذه الخطاطة بموضحة محمد مندور في موقعه الأيديولوجي الذي ينتمي إليه، وهو الاتجاه الأيديولوجي الوطني الإصلاحي

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد الأدبي العربي: 127

(2) م. م. 127

(3) م. م. 127

(4) م. م. 128

(5) راجع، م. م. 128

(6) راجع، م. م. 128، ((الأيديولوجيات هي الأفكار المتعالية موقفاً (أي تتجاوز الموقف)، التي لا تنجح قط، بفعل وجودها، في تحقيق عتواها. وتختلف البوطويات عن الإيديولوجيات: بقدر ما تنجح، عن طريق نشاط، مضاد، في تحويل الواقع التاريخي القائم إلى واقع آخر أكثر انسجاماً واتفاقاً مع مفاهيمها الخاصة. معنى ذلك، أن البوطوبيا لا تكفي بمناخها النظام الاجتماعي بل تنزع إلى تفجير، ولو بدأ هذا الشروع غير قابل للتحقيق)).



الاتجاهات الأيدولوجية  
1952 - 1936

أيدولوجية ليبرالية فسرية	أيدولوجية إصلاحية	أيدولوجية صورية
--------------------------	-------------------	-----------------

[محمد مندور]

التي طمحت نثته إلى تحقيق مشروع يتصدى للهيمنة الأجنبية والاستغلال، ((ويمكن اعتبار حزب الوفد بمثابة التعبير السياسي عن هذه الأيدولوجيا. وداخل الوفد كان هناك جناحان: أحدهما ذرائعي يستفيد من الأحداث الظرفية ومن السخط الشعبي ليعود إلى الحكم،... والجناح الثاني هو ما كان يعرف بطلية الوفد بتزعمه عزيز فهمي، ويناصره محمد مندور. وكان يحرك هذا الجناح تيار أيدولوجي جديد يستمد الكثير من عناصره من الواقع المتحول، ومن الصراعات المحتدمة. وقد كان يطمح إلى تطوير التراث الثقافي، وإعادة تأويل المفاهيم والأفكار من منظور متأثر بالماركسية))<sup>(1)</sup>.

لهذا النص قيمة منهجية هامة لأنه يحدد الاتجاه الأيدولوجي السليم الذي يؤطر الفكر المنطوري السياسي منه والثقافي، وبالتالي فإن معرفة هذا الاتجاه ستكون من مقاربة التفسيرات الصحيحة للتقدم الأيدولوجي عند مندور. وقد أفرزت الاتجاهات الأيدولوجية التي أومأنا في الخطاطبة السالفة الذكر تحولات أيدولوجية، بدأت تبرز بعد 1952، كما أشار إلى ذلك الباحث، ويكتسي هذا العنصر أهمية بالغة، لأنه ساعدنا على غثل اللون الأيدولوجي الذي تلون به مندور الناقد في ظل التحولات الأيدولوجية التي عرفتها مصر بعد سنة 1952.

التحول الأول الذي أشار إليه الباحث يتمثل في الناصرية التي كانت تبحث عن أيدولوجيا قومية عربية كفاعدة للوحدة، ووضع حد لجمود المثقفين، مما حتم على عبد الناصر دمج كل الاتجاهات الأيدولوجية بما فيهم الشيوعيين في تيار واحد. ونتيجة لذلك أفرزت اللجنة التحضيرية للمؤتمر الوطني القومي الشعبي عن ((وجود تعارض أيدولوجي بين اتجاهين أساسين:

- اشتراكيو اليمين (اشتراكيون مسلمون، واشتراكيون وطنيون.
- اشتراكيو اليسار (الماركسيون، والناصريون، والتمركسون))<sup>(2)</sup>.

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظيم النقد العربي: 130

(2) م. س: 135

وبالإعلان عن المصادقة على ميثاق العمل الوطني في 22 مايو 1962، ولدت أيدولوجيا جديدة تلونت بلون المظهر الماركسي - القومي<sup>(1)</sup>. وهي الأيدولوجيا التي أدرجت<sup>(2)</sup> الفئات والجماعات الشعبية، غير أن ((المظهر الماركسي - القومي للميثاق))<sup>(3)</sup> ولد خصومات تتعلق بالاختيارات الاشتراكية في حد ذاتها. وفي هذا السياق يطغى السؤال التالي: ما هي الغاية المنهجية المستهدفة من عرض التحولات الأيدولوجية لفترة ما بعد 1952 بمصر؟

لعل الغرض الأساس الذي توخاه الباحث من المقاربة السابقة هو الوصول إلى تحديد تأثير المجال الأيدولوجي على المجال الثقافي في الفترة الناصرية. فالقطيعة الأيدولوجية تفترض قطيعة إستمولوجية معرفية، وهذا هو المناخ الذي أسهم في توجيه محمد مندور الناقد، وهو مناخ ماركسي لعب دورا رائدا في توجيه الحقل الأيدولوجي والثقافي. ((وكان المجال الثقافي هو الميدان الذي برز فيه الماركسيون المصريون بعد الحرب العالمية الثانية... وكان لجوهرهم إلى الماركسية وسيلة لفهم تاريخ ومجتمع مصر العربية التي حولتها الأحداث والمشاريع المجهضة إلى متاعه مضيعة. وفي هذا ما يفسر لنا جزئيا، لماذا أعطى الماركسيون المصريون الأسبقية للعمل الثقافي))<sup>(4)</sup>. ومن هنا كان تطوير منهج التحليل الثقافي والنقدي. فمهمي النتائج التي توصل إليها م. برادة من وضع يده على المجال الثقافي في الفترة الناصرية؟

من أهم نتائج المرحلة ظهور الواقعية الاشتراكية، فكانت لها بذور على صعيد الأشكال الأدبية والدعوات النقدية. ((وعلى صعيد النقد النظري، ربما كان سلامة موسى من أبرز الأصوات التي بادرت إلى الدعوة لفهم الواقع فهما علميا والاستفادة من تطور العلوم، والتوجه نحو المستقبل))<sup>(5)</sup>. وظهرت خصومات جادة حول الواقعية ساهم فيها م. مندور، وقد أشرنا إليها في غير هذا السياق، غير أن ما يهمنا هنا المعركة ((بين محمد مندور ولويس عوض من جانب، وأنصار الأدب المهادف من جانب آخر... وجميع هذه الخصومات الجدالية كانت تعزز مفهوم الواقعية وتعمق أبعادها وأسئها))<sup>(6)</sup>.

ركز الباحث على تحليل عنصر آخر له أهمية بالغة في بلورة الرؤية النقدية الأيدولوجية [المرجعية النقدية] عند مندور، وهو اكتشاف الواقعية الاشتراكية، ولا شك أن هذا العنصر الجديد مكن الناقد من أن يغير وجهة نظره في كثير من المفاهيم والمصطلحات والآليات النقدية خصوصا بعد زيارته إلى الاتحاد

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظيم النقد الأدبي العربي: 136

(2) استعمال الباحث مصطلح أدجلة 'Idéologisation' (لتمييز مرحلتين متباينتين داخل الحقل الأيدولوجي لمصر، بعد سنة 1952)، راجع: 124

(3) م. س: 136

(4) م. س: 140

(5) م. س: م. س: 147144

(6)



السوفياتي والبلدان الاشتراكية (سابقا). وكان لهذا الاكتشاف ((بعض التأثير في توجيهه خلال مرحلة النقد الأيديولوجي ومن ثم تلك المقاييس التي كثيرا ما يستحضرها مندور عند تقييمه للأعمال الأدبية: التفاضل والإيجابية، والالتزام))<sup>(1)</sup>. وقد أنفضى هذا التحليل إلى العنصر الأيديولوجي في كتابات مندور. فما طبيعة هذا العنصر؟ وما مميزاته؟

لتجلبه المرجعية النقدية عند م. مندور استقرأ م. برادة أعمال مندور، ثم ربطها بالحقل الثقافي والمناخ الأيديولوجي العام. ومن خلال ذلك حدد الباحث عناصر الرؤية الأيديولوجية التي يمكن اختزالها فيما يلي:

- تشابه الكتابات النقدية في المرحلة الأولى وهذا لالتصاق الناقد مع المفهوم التاريخي الذي أخذه عن لالسون وكانت ثمرة هذه المرحلة كتابه المعروف بالنقد المنهجي عند العرب وقد أبان الناقد في تمهيد الكتاب عن رؤية منهجية التقريرية التاريخي، كما وصفه، ((نحن الخطأ أن ننظر إلى النقد في جملته، ونصرف النظر عن مراحله التاريخية، ونرى فيه علما كاملا التكوين نحاول أن نميز بينه وبين علوم اللغة الأخرى بعد أن تمجرت تلك العلوم، لأن في ذلك ما يخلق مشاكل باطلة، كما أنه يؤدي إلى نتائج يعتد بها في فهم حقائق الأشياء فهما تاريخيا بل ولا فهما تقريريا. ومن الثابت أننا لا نستطيع فهم شيء فهما صحيحا بالنظر فيه آخر مراحله. ومعنى هذا هو أننا نفضل الأخذ بالمنهج التاريخي حتى عندما نحاول أن نضع للنقد حده))<sup>(2)</sup>. وصف م. برادة صلة الناقد بالأسس التاريخية بأنها تتصف بالضعف الأيديولوجي عند مندور، والدليل على ذلك أن ((الخلاصة التي انتهى إليها مندور، تسجيب لجيل شخصي أكثر عما هي حصيلة فحص مئان للمعطيات الثقافية والتاريخية التي شرطت تطور النقد العربي القديم، ويرجع هذا النقص في التقييم إلى المنهج التاريخي الوصفي الذي اتبعه مندور))<sup>(3)</sup>. وكدليل على تقيد الناقد مندور بمحرفية المنهج التاريخي، يلاحظ الباحث غياب التحليل للوضع التاريخي أو الاجتماعي الذي أنجب النقاد القدماء أمثال أبين سلام الجمحي وأبن قتيبة وأبن المعتز والأمدي والجرجاني... من الذين ورد ذكرهم في النقد المنهجي عند العرب. -- إن منهج مندور في مراحله الأولى يؤكد على أيديولوجية ثابتة، ويرسخ فيما مقدسة، فهو ذخيرة من المعلومات تفتقر للتاريخ، ومن هذا الباب كان تعثر مندور ((في السكونية والاقتراضية التبسيطية))<sup>(4)</sup>. إن هذه الرؤية الأيديولوجية هي التي حدت بالباحث إلى اعتبار أبي نواس وأبي تمام وغيرهما من الشعراء المحدثين متكلفين، ((يسرفون ويغريون فلا يأتون بنير السخف المصنوع، وإن كان أبو

نواس أقل إحالة وحفا من أبي تمام))<sup>(1)</sup>. ومثل هذا الحكم لا يعدو أن يكون حكما إسقاطا لأحكام التي اخصبتها الخصومة حولها. ونختم هذه المسألة بالتأكيد على أن اعتماد الناقد على التاريخي هو تعبير عن رؤية أيديولوجية، وليس مجرد تطبيق منهج. ((لذلك فإن إعادة تركيب تاريخ النقد العربي انطلاقا من أحكام قبة مسبقة، وبدون موضعه في المنظومة العامة التي توجه تخلف مستويات حضارة ما، ستؤدي حتما بالمؤرخ إلى إسقاط رؤيته الأيديولوجية الخاصة على عالم غنزل يفتقر إلى توضيح شروطه المعقدة))<sup>(2)</sup>.

- يدرك المستقري للرؤية الأيديولوجية عند م. مندور أو قل للمرجعية النقدية، أن هذه الأخيرة عرفت تطورا بتطور مواقفه داخل الحقل الثقافي. وظهرت معه مفاهيم أيديولوجية عكست الرؤية الجديدة، من خلال ما نشره من مقالات اجتماعية وسياسية إلى غاية 1956. ومن ملامح الرؤية الأيديولوجية التي أفرزتها تلك المقالات، أنها كانت ذات أبعاد إصلاحية، رافضة للرؤية الليبرالية السائدة، ويعزز ذلك توظيف م. مندور للمصطلحات والمفاهيم التالية: العدالة الاجتماعية، تزجيه الاقتصاد، الضرائب التصاعدية تأميم البنك الأهلي... الخ

- إن النزعة التطورية التي ظهرت عند مندور بعد سنة 1952 أومات إلى رؤية إصلاحية، ((لمجد امتدادا (لها)... في المرحلة التالية من الكتابات النقدية التي أسمينها بالمرحلة التحليلية))<sup>(3)</sup>. وهذا يبين أن الفكرة الأساسية التي وجهت المرحلة التحليلية، هي فكرة إصلاحية أطرها الموقف الأيديولوجي التقدمي الذي تجاوب معه مندور في هذه المرحلة.

- يكشف الباحث عن ظهور عنصر ثالث في كتابات مندور النقدية وهو النقد الأيديولوجي. وهو في الحقيقة تركيب للعنصرين السابقين (المنهج التاريخي و المنهج التحليلي). وقبل تفسير الفكرة الأساسية التي وجهت مندور على هذا العنصر، تساءل الباحث عن حقيقة النقد الأيديولوجي، هل يتعلق الأمر حقيقة بمرحلة جديدة؟ أم أنه مجرد رجوع لأصداء التحولات الدائرة في المجال الأيديولوجي (1961-1965)؟

على مستوى المفهوم، يبين م. برادة أن الناقد لم يبرز مفهومه وتصوره لمصطلح أيديولوجية، إلا أن مدحت الجيار يرى اهتمام مندور ((بالذوق والنص والحياة معا وهو ما أسماه (يعني مندور) بعد ذلك النقد الأيديولوجي))<sup>(4)</sup>. والواقع فإن برادة قد اجتهد لتقديم تفسير مكنه من إيجاد العلائق بين النقد الأيديولوجي

(1) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب: 92

(2) م. م: 156

(3) م. م: 156

(4) مدحت الجيار، محمد مندور التنظير والتأثير، مجلة فصول، العدد، 61، شتاء 2003:375

(1) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب: 149

(2) م. م: 11

(3) م. م: 153

(4) م. م: 155



عند مندور وبين الحقل الأيديولوجي الذي أطر هذا النقد وقد ركز الباحث على جملة من العناصر برزت منذ 1960 كمؤشرات دالة على العصر الأيديولوجي عند مندور ومنها الكتابات السياسية التي نشرها بمجلة الشرق. فضلاً عن وجود (نواة أساسية تشكل وحدة العصر الأيديولوجي عند مندور، وتقع في الوسط المعتدل... إننا نعتقد أن الفترة المتراوحة بين سنة 1940 و1952 هي التي ساعدت على تقديم وصياغة هذه النواة الأساسية في تفكير وكتابات مندور. إنها بمثابة الرحم الذي يولّد شخصيته ووجه مواقفه الأيديولوجية والثقافية. لذلك نستطيع أن نلجأ إلى مفهوم العلاقة العضوية كما حددها أنطونيو غرامشي، ليساعدنا على تمييز المراحل الأيديولوجية التي مرّ من تحتها مندور<sup>(1)</sup>).

وقد أكد الناقد لويس عوض على التطور الذي عرفه الفكر الأيديولوجي عند مندور منذ دراسته في مصر وفي فرنسا، وقد كان من المدافعين عن الثقافة الإنسانية، وكان ذلك الدفاع كما يقول الناقد، من ترسيمات الديمقراطية الليبرالية، وتأثره بمبادئها الأساسية دفعه بعمل ودفعه بهمة، إلا أنه تسك بالبدء الثالث دعه يفكر<sup>(2)</sup> ((وهذا ما جعل مندور... يفرغ دائماً للدفاع عن حرية الفكر وحرية النقد<sup>(3)</sup>)).

ومن الأسباب التي تفسر جنوح الناقد على النقد الأيديولوجي في المرحلة الناصرية، هو محاولته لـ ((أن يستعيد مكانته في الحقل الثقافي عن طريق كتاباته في الأدب والنقد<sup>(4)</sup>)). بعدما قام النظام الناصري بتقليص دور المثقفين داخل المؤسسات السياسية (الأحزاب). ومن أجل ذلك اعتبر برادة ميل مندور ((إلى المنهج الأيديولوجي... بمثابة صدى لـ العصر الأيديولوجي الذي ساد مصر في السنين أكثر مما هو نتيجة تفكير تركيبي متميز عن بقية المناهج الثقافية<sup>(5)</sup>)).

نصل الآن إلى المسألة الأخيرة في هذا البحث، والتي أعترضها في السؤال التالي: هل تنظير النقد عند مندور رؤىة للعالم؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تقودنا إلى استقراء المقاربة التي نصل الآن إلى المسألة الأخيرة في هذا البحث، والتي أعترضها في السؤال التالي: هل تنظير النقد عند مندور رؤىة للعالم؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تقودنا إلى استقراء المقاربة التي اعتمدها الباحث والتي مكنته من تفسير رؤىة الناقد للعالم.

بادئ ذي بدء كشف الباحث عن الخطوط العريضة لمنهجية التي حددها أولاً في تحديد الغرض من مناقشة هذه المسألة وهي ((إدراك الفكرة الأساسية التي وجهت مندور في محاولاته التنظيرية<sup>(6)</sup>)). ثم حدد بعد ذلك تصور لـ ((العلائق الممكنة بين النظرية والممارسة))، ليتمكن من قتل الغرض الذي أشرنا إليه.

أشار الباحث في مستهل قراءته لهذه المسألة أن الأرضية التي انطلق منها م. مندور لتنظير النقد لم تكن أرضية خصبة وثرية لانعدام الدراسات والكتابات النقدية المتصلة خصوصاً بالمذاهب الأدبية، مما يعطي الانطباع أن إنجازات مندور تعد متقدمة ورائدة، لأنه نال فضل سبق في هذا المجال علماً بأن جيل الرواد جنح إلى الممارسة والتطبيق أكثر من جنوحه إلى التنظير. ((فالنظرية، بالنسبة لذلك الجيل، كانت موجودة مكتملة ولم تكن في حاجة إلى أن تعرض أو يعاد لمديدها: فما دامت قد أتت أكلها في مكان آخر، فإنه يكفي تطبيقها على الأدب العربي لتصبح له بدوره، القبة نفسها التي يتمتع بها الأدب العالمي<sup>(7)</sup>)).

وإذا كان جيل الرواد لم يهتم بالتنظير للاعتبارات التي ذكرها الباحث، فقد وعى جيل 1936 (أي جيل مندور وكويس عوض) بالفراغ النظري على مستوى المجال النقدي، الأمر الذي دفعهم إلى التفكير ((البحث عن الحلقة المفقودة في سلسلة البناء الأدبي المهدد بالتمزق والتهوي<sup>(8)</sup>)). ويمكن اعتبار شعور نقاد جيل 1936 لغيب النظرية، هووعي ممكن باعتباره الطموح المشروع الذي كان يترقبه النقاد من أجل صياغة نظرية نقدية، يقابله وعي قائم المتمثل في الإرث النقدي لجيل الرواد الذي لم يكثر بالمسألة النظرية في النقد.

هناك عامل آخر أشار إليه الباحث، وكان باعنا وراء مسألة التنظير، والذي نوجزه في إلحاح مندور وجيله ((على أهمية المنهجية: فلا يخفى الأول (مندور) استبحاء من اللانسوية والانطبائية قبل أن ينتهي إلى مرحلة الواقعية الاشتراكية، في حين يعلن الثاني (لويس عوض) تشبعه بالمذهب المادي التاريخي<sup>(9)</sup>)).

ويش من عناوين الدراسات النقدية لمندور التي ألفها من ابتداء من سنة 1944<sup>(10)</sup>، أنها كانت ذات طابع نظري، احتوت ((على مفاهيمه النظرية باعتبارها نتائج لنوع من الممارسة النقدية<sup>(11)</sup>)). فما هي مظاهر تصور الباحث للعلاقة بين النظرية والممارسة في تماثلها مع رؤىة مندور للعالم؟ ومن مظاهر تنظير النقد التي وقفت عندها الباحث لتحديد رؤىة م. مندور قضية إعادة صياغة مفهوم الأدب التي تعد المنطلق

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 166-167

(2) م. س: 167

(3) م. س: 167

(4)

يشير إلى أهمية هذه المؤلفات وهي: النقد المنهجي عند العرب (1944)، في الأدب والنقد (1949)، الديمقراطية السياسية (1952)، مسرحيات شوقي (1954)، مسرحيات شوقي (1954)، إبراهيم المازني (1954)، خليل مطران (1954) ولي الدين يكن (1956)، الشعر المصري بعد شوقي (غير مؤرخ حسب برادة)، الأدب ومطابعه (1957)، قضايا جديدة في أدبنا الحديث (1958)، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما (غير مؤرخ)، في الشعر (غير مؤرخ)، الثقافة وأجهزتها (1958)، مسرح توفيق الحكيم (1961)، الأدب وفنونه (1963)، المسرح (1963) النقد والنقاد المعاصرون (1964).

(5) م. س: 167

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 163

(2) مدحت الجيار، محمد مندور والتنظير والتأثير، مجلة فصول، العدد 61، شتاء 2003: 375

(3) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 163

(4) لويس عوض، الثورة والأدب: 35-36

(5) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 164



الأساس للنظرية الأدبية المتدورية من خلال كتابه (الأدب ومذاهبه) الذي يركز على مرتكزين الموصولين إلى رؤية الناقد:

المرتكز الأول: أساسه تعريف الناقد للأدب، وهو تعريف كما لاحظ الباحث، فلسفي استمد من الفكر الغربي ((الأدب صياغة فنية لتجربة بشرية))<sup>(1)</sup>. ويضيف الباحث تعريفاً آخر ((إن الأدب نقد للحياة))<sup>(2)</sup>. ويشمل هذا المرتكز أنواع الشكل التعبيري وهي ((الأسلوب الذاتي والأسلوب الموضوعي))<sup>(3)</sup>.

المرتكز الثاني: للنظرية النقدية المتدورية بالنسبة للباحث م. برادة يمثل في ((استعراض المذاهب الأدبية الكبرى... وهو في عرضه لتلك المذاهب قلما يرتفع عن مستوى التعميم المبسط))<sup>(4)</sup>. غير أن الباحث لم يكن همه عرض المحاولات النقدية التي جاءت في كتاب مندور (الأدب ومذاهبه)، بقدر ما كان يهيمه البحث عن ((الخلفية النظرية التي انطلق منها مندور))<sup>(5)</sup>. لأنها تكشف عن المرجعيات الفكرية والفلسفية التي كانت وراء نشأة المذاهب الأدبية في النقد الغربي، وكيف استطاع النقاد والأدباء الإنادة من هذه المرجعيات. وبالتالي فلا يمكن تمثل المذاهب ما لم تمثل الأصول الفكرية التي أطرتها.

والأدب بوصفه تجربة إنسانية ينبغي أن يستمد مادته من الحياة، ويحرك المشاعر الإنسانية، ومن هذا الأدب يشير الناقد إلى الشعر المهموم الذي وجدته في قصائد شعراء المهجر. يرى فاروق العمراني أن ((وعى مندور ربط الشعر بالحياة الإنسانية دفعه إلى الدعوة إلى أخلص في الأدب بعمامة والشعر بخاصة. ومفهوم أخلص من المفاهيم التي أطال مندور النظر فيها حتى أضى المفهوم الأساسي للشعر عنده))<sup>(6)</sup>. نصل من هذه القراءة التحليلية إلى السؤال التالي:

ما هي علائق هذه المسائل النظرية التي عرضها الباحث لمندور وبين رؤية العالم؟

يختزل مفهوم الأدب الذي أشرنا منذ حين رؤية مندور الناقد للعالم، لأنه يجسد أهداف وطموحات الجماعة التي ينتمي إليها. فالمفهوم الذي اقترحه الناقد ليس مفهوماً حيادياً، فلا يمكن فصله عن الحقل الثقافي الذي ينتمي إليه، وعن الزمرة الفكرية والأيدولوجية التي يعد مندور أحد عناصرها. ((وهكذا، إذا كانت الحياة بالنسبة لمندور، هي التي تشكل عند المنطلق، النبع الأساسي الذي يستقى منه الأدب، فإنها سرعان ما

(1) تقلا عن، م. م. 169. (لم يذكر الباحث المرجع الذي أخذت منه هذا التعريف، كما أنه لم يشر إلى الصفحة).

(2) تقلا عن، م. م. 169. نفس الملاحظة التي أبدتها عن التعريف السابق.

(3) م. م. 169.

(4) م. م. 169.

(5) م. م. 170.

(6) فاروق العمراني، النزعة الإنسانية في نظرية محمد مندور النقدية، مجلة فصول، المجلد التاسع، العدد 4/3، فبراير 1991.

تتفصل وتتحدد في رؤية للعالم تؤمن بأن غاية الأدب مرتبطة بالأهداف الجماعية وبخدمة الترقية الاجتماعية))<sup>(1)</sup>.

لا غرو إذا وجدنا م. مندور يؤكد في مقوله الأدب نقد للحياة، فإن نقد الحياة يفسره وعي قائم براد تجاوزه وتغييره بوعي ممكن، الذي يجد بدوره رؤية للعالم تؤمن بالتغيير والإصلاح. ومن هذا الباب جاءت النظرية النقدية عند مندور لتؤكد على رؤيته للعالم. ومن هذه الزاوية فإننا نعتبر مفهوم الأدب كما حدده مندور خطوة متقدمة في زمانه، إذ يعد محاولة نظيرية لإعطاء محتوى جديد للمفاهيم الإيديولوجية والفكرية والنقدية. فتجديد المفهوم وتطويره هو في حد ذاته مقارنة لتجديد الواقع القائم الذي لم يعد يطاق لا بفكره وبآلياته التي تجاوزها الزمن.

وإذا كانت نظرية الأدب عند مندور، كما بينا، تعبيراً عن رؤيته للعالم، فإن نظرية النقد هي، أيضاً، تعبير عن رؤياه للعالم، لسبب بسيط، وهو وجود تماثل بين المبادئ النقدية التي توطر العملية النقدية عند مندور، وبين الفكر الأيديولوجي المؤطر هو الآخر لشروط الممارسة النقدية. وقد اجتهد برادة للبحث عن التماثل بين المبادئ النقدية وبين الأيديولوجيا، واستخلص أن ((المظهر الذي طبع التطور الأيديولوجي في مصر، هو ما يطبع أيضاً تطور مندور من مرحلة النقد التأثري إلى مرحلة النقد الأيديولوجي. وهو ما يفسر لنا ميله إلى تجميع المفاهيم التي جربها واعتمد عليها خلال فترات البحث وتلمس الطريق. وبالنظر إلى هذه التجربة بين مصطلحات ومفاهيم متباينة أكثر مما هي تركيب وتأليف لمنظومة متناسقة في المقدمات والنتائج))<sup>(2)</sup>.

ويفرض إثبات الأسس النظرية للمسار النقدي عند مندور اقتراح الباحث ثلاث ركائز تختزل المسار النقدي عند م. مندور وهي:

أ- تحدد الركيزة الأولى مفهوم مندو للنقد الذي لخصه في ((فن دراسة النصوص وتمييز الأساليب))، ويضيف ((ونقد الأدب وضع مستمر للمشاكل الجزئية))<sup>(3)</sup>. إن هذا المفهوم الذي حدده الباحث للنقد يربطه بالمفهوم السابق للأدب، ومنه تمثل الممارسة النقدية عند مندور التي أثمرت عن جملة من المؤلفات والدراسات. ((ومن هذه النظرية النقدية نفسها ينطلق مندور، ليؤرخ للنقد المنهجي عند العرب، فيبرز النقدة الذين حافظوا على سلامة النقد من المصطلحات الفلسفية والكلامية، وتوفروا على ذوق سليم يدرك خفايا الكلمات وإيماءاتها))<sup>(4)</sup>.

(1) محمد برادة، محمد مندور ونظير النقد العربي: 171

(2) م. م. 172

(3) لم يشر الباحث إلى المرجع الذي استقى منه هذه المفاهيم.

(4) م. م. 173



ب- أما المركز الثاني للنظرية النقدية عند مندور، ((هي الروح الأرسطية))<sup>(1)</sup> أو المنهج الأرسطي الذي استعان به على تحليلاته، وجعل ((من نقطة انطلاق لوضع إطار الفرضيات أو الاستنتاجات التي يريد الانتهاء إليها... (التقى) مع أرسطو في الأسس المنهجية ذلك أن مظاهر التشابه تتجلى أكثر ما تتجلى في الحرص على التصنيف، وعلى الاستنباط))<sup>(2)</sup>.

ج- إذا كن المركز الأول يقر بالمنهج التأثري، والثاني بالمنهج التحليلي، فإن المركز الثالث يقوم على جمع المركزين السابقين ((إلى ما أسماه بالمنهج الأيديولوجي... (و إن كانت) بذور هذا المنهج موجودة في الكتابات الأولى لمندور))<sup>(3)</sup>.

يفضي هذا التحليل بالباحث إلى تحديد ملامح رؤية مندور، التي هي رؤية الطبقة المتوسطة، ومن هذا المنظور يصبح النقد الأدبي أحد مكونات الرؤية الأيديولوجية، ويتأكد ذلك من عملية المقارنة بين المنهج النقدي وبين المرجعية للتاريخ.

#### خامساً: جدلية التفاعلية النفسية والفاهلية النطقية

من الدراسات النقدية العربية التي رصدت المرجعية النقدية بوصفها البنية العميقة الدالة أو الكاتب الضمني، الدراسة التي أنجزها الباحث مختار حبار<sup>(4)</sup> التي رصد فيها المرجعية الكلامية لـ [نظرية النظم] عند عبد القاهر الجرجاني. هذه المرجعية التي جسدت حضورها في الممارسات النقدية التي أنجزها عبد القاهر الجرجاني خاصة في كتابيه المعروفين [دلائل الإعجاز] و[أسرار البلاغة].

تهض قراءتنا للوقوف على المقاربة التي تبناها الباحث مختار حبار والتي رصد من خلالها العلاقة التفاعلية بين الكاتب الضمني أو رؤية عبد القاهر الجرجاني وبين [نظرية النظم] التي تجسدت في كتاباته النقدية التي أوامنا إليها منذ حين، مقارنا بينها وبين قراءة محمد برادة السابقة. فكيف قبض مختار حبار على المرجعية الكلامية الأشعرية بوصفها رؤية الجرجاني النقدية؟ وما هي مظهرات نظرية النظم في الممارسة النقدية الجرجانية؟

لا شك أن الإشارة التي أدلى بها مختار حبار في مقدمة بحثه والتي جاء فيها يحاول هذا البحث أن يرصد المرجعية الكلامية الأشعرية، وأن يميزها عن نظائرها... ثم يتخذ منها إطاراً يوطد نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني<sup>(1)</sup>، مكتننا من الكشف عن التوجه المنهجي الذي تبناه. مختار حبار لإنجاز قراءته، والوقوف، بالتالي، على المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند عبد القاهر، وإن لم يسم الباحث منهجه صراحة باسم محدد. غير أن هذا الأمر لا يشكل عائقاً للكشف عن المرجعية النقدية للباحث، والتي نعتبرها امتداداً للمنهج الذي تبناه في الدراسة السابقة<sup>(2)</sup>.

إن المستقرب للقراءة التي أنجزها مختار حبار عن المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، يتبين له أن منهجه ينهض على أساس أمرين هاميين، أو لهما: أن الباحث ركز جهده للبحث عن القابل والمكون الذي كان سبباً في نشأة نظرية النظم، فكان أن فصل القول في مصادر النظرية التي أفاد منها الجرجاني. وثانيهما: ربط الباحث بين المرجعية الكلامية بوصفها الكاتب الضمني، وبين ما كتبه الجرجاني بوصفه الكاتب الصريح أو البنية السطحية.

ما هي المرجعية الكلامية التي اهتدى إليها مختار حبار والتي كانت وراء صياغة نظرية النظم؟ وبعبارة أخرى ماهي المكونات الأساسية التي وقف عندها الباحث والتي تشكل عناصر البنية العميقة الدالة أو الكاتب الضمني المتمثل في نظرية النظم؟

لإثبات فرضيته، شرع الباحث مختار حبار في الحفر على جذور النظرية من خلال ما كتبه البلاغيون، ليبين أن نظرية النظم لم تنطلق من فراغ، بل إن هذه النظرية مكوناتها البانية ومرجعياتها، وإن كان الناقد مسوقاً في ذلك. وفي هذا السياق أشار الباحث إلى ما أكد عليه الدارسون المعاصرون من أن الصحيفة الهندية التي رواها الجاحظ تعرضت في جملة ما تعرضت إليه إلى مسألة النظم والسيك والتأليف<sup>(3)</sup>، وما كتبه الجاحظ أيضاً في كتابه المفقود نظم القرآن والمتكلمون في إعجاز القرآن العظيم ومنهم عبد الله محمد بن يزيد الواسطي<sup>(4)</sup> (- 306 هـ)، والخطابي (- 388 هـ) في (بيان إعجاز القرآن والبيان)، (- 415 هـ)، والقاضي بن عبد الجبار (- 415 هـ).

وأشار مختار حبار إلى قضية [اللفظ والنظم]، وهي تعد قضية أساسية بوصفها مكوناً من المكونات البانية لنظرية النظم عند الجرجاني فضلاً عن استفادته من الثقافة النحوية الواسعة، وإلى تعمقه فيها وتضلعه. واعتمد الباحث كتبه النقاد المحدثون ومنهم مختار حبار، ولاحظ الباحث، أيضاً، تغافل النقاد

(1) راجع، م. من: 174

(2) م. من: 174

(3) م. من: 176

(4) مختار حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، مجلة ثقافات، تصدر عن كلية الآداب-جامعة البحرين، ع 4،

جويلية، 2002

(1) مختار حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني: 35

(2) راجع، مختار حبار، شعر أبي مدين التلساني، الرؤيا والتشكيل (المدخل)

(3) مختار حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، مجلة ثقافات، تصدر عن كلية الآداب-جامعة البحرين، ع 4،

جويلية، 2002: 36

والدافعين عن ذكر مكون رئيسي وأساسي لعب دورا حاسما في صياغة نظرية النظم، إنه المشرب العقائدي، (وهو الأساس المعرفي، والمبدأ الكلامي الأشعري التوفيقي الذي اتبع فيه أستاذ الأشاعرة، أبا الحسن الأشعري (320 هـ) سليل أبي موسى الأشعري) (1). ومن المبدأ التوفيقي هو أساس ومرجع تأليف عبد القاهر الجرجاني لكتابه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة).

وللتعمق في معرفة الجرجاني الضمني المشكل الحقيقي لنظرية النظم، وبغرض الإحاطة بمجذور القضية، لم يكتف الباحث بالكشف عن المبدأ الكلامي الأشعري التوفيقي، بل أثار مسألة أخرى تعد مصدرا من مصادر نظرية النظم، وهي مسألة خلق القرآن، وتعرض لهذه المسألة من ثلاث جهات رئيسة، وهي:

أولا: من جهة مقالة المعتزلة فيها.

ثانيا: من جهة مقالة السلف فيها.

ثالثا: من جهة مقالة أبي الحسن الأشعري التوفيقي.

بالنسبة للمقالة الأولى، ليس غرضنا من تناول هذه المقالة إعادة ما قيل فيها، ذلك أننا لن نضيف إليها جديدا، إنما غرضنا معرفة أثر هذه المقالة في صياغة المرجعية النقدية [نظرية النظم] لعبد القاهر الجرجاني. فقد آمن المعتزلة بفكرة أن القرآن مخلوق، وأنكروا الكلام النفسي، و(قالوا ليس كلام الله إلا ما نقرؤه ونسمعه من القرآن والكتب الدينية وهي مخلوقة ولا شك، ولا شيء وراءها إلا ذات الله القادرة على خلق الكلام المريدة للخلق) (2). ومثل هذا الموقف لا يكون، أساسا، لنظرية النظم، لأنه ينفي المرجعية النفسية عن كلام الله تعالى، وهي غير القدرة.

أما المقالة الثانية التي أشار إليها مختار حباري في سياق بحثه عن المرجعية الكلامية لنظرية النظم وهي مقالة السلف المناهضة للسابقة من خلال فريقين وهما فريق [السلف] وفريق [الحنابلة] الفريق الأول أقر بخطأ المعتزلة، وروا "أن الله وصف نفسه بصفات: من قدرة، وإرادة، وعلم، وكلام، وسمع، وبصر، ووصف نفسه أنه على العرش، وقال: ليس كمثله شيء، فيجب أن تؤمن بها كما جاءت، ولا تتعرض لتأويلها وشرحها) (3).

أما الفريق الثاني المناهض للمعتزلة فيمثل بعض الحنابلة والذين قالوا إن ((القرآن بحروف وأصواته قديم، وقد بالغوا حتى قال بعضهم جهلا: الجلد والغلاف قديمان فضلا عن المصحف)) (4). وما

عقد المسألة أن الإيمان بالمقالة لم يبق منحصرًا عند الخاصة بل امتد عند العامة أي إلى المجتمع. ((وظل النزاع محصورا في هذه الدائرة أيام حنة القول بخلق القرآن، وأعني أيام المأمون والمعتصم والواثق)) (1). ومن خلال عرض المقالتين السابقتين تشمل الأجواء الفكرية التي نشأ فيها المقالة الأشعرية، إذ فلا يمكن مثل منشأ نظرية النظم دون أن نبين مواقف مختلف الفرق الفكرية والعقدية التي تنازعت حول مسألة خلق القرآن ومن هذا الباب كان لزاما على الباحث أن ينطرق إلى المقالة الأشعرية.

وهي المقالة الثالثة التي يمثلها أبو الحسن الأشعري (330 هـ) والذي وقف موقف وسطا توفيقيًا من قضية القرآن الكريم، فلم يؤيد الأشعري المعتزلة بعضهم، كما أنه لم يؤيد السلف بعضهم، بل نقل النزاع إلى قضية أخرى فقال: إن ((كلام الله يطلق إطلاقين كما هو الشأن في الإنسان، فالإنسان يسمى متكلمًا باعتبارين: أحدهما بالصوت، والآخر بكلام النفس الذي ليس بصوت ولا حرف، وهو المعنى القائم بالنفس الذي يعبر عنه بالألفاظ فإذا انتقلنا من الإنسان إلى الله رأينا أن كلامه تعالى يطلق بهذين الإطلاقيين)) (2).

إن المعنى النفسي القائم بالذات الإلهية أزلي قديم، لا يتغير ولا يختلف باختلاف العبارات والدلالات. أما إذا اعتبر القرآن على أساس أنه مقروء مكتوب، فهو من هذه الناحية حادث مخلوق كما يقول المعتزلة (3). ومن هنا جاء مقالة الشعري لتضع الناس في موقف جديد، موقف توفيقي من قضية القرآن الكريم. فهو ((قديم وحديث: قديم على اعتبار المعاني النفسية القائمة بالذات الإلهية، وحديث على اعتبار التبليغ اللغوي في وقت نزوله وتبليغه في الكلام اللفظي المنطوق والمقروء بلسان عربي مبين)) (4).

إن الحديث عن نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني ما كان ليتضح ويثقل على حقيقته ما لم يتم العودة إلى مكونات ومرجعيات القضية على المستوى الفكري والعقدي، باعتبار أن نظرية النظم كان لها من الأسباب الخفية تشكل بنيتها العميقة الدالة، والتي أدت إلى أن تظهرها على النحو الذي نعرفه. فالكلام اللفظي المحدث وهو من ممكنات الوجود، ما كان له أن يكون معجزا، لو لم يكن خاضعا للكلام النفسي الأزلي. ومن وجهة نظر هذه الفكرة، أن القرآن الكريم أزلي ومحدث مثل العالم أيضا أزلي ومحدث. ومثل

(1) أحمد أمين، ضحى الإسلام، الجزء الثالث: 40

(2) م. س: 40

(3) م. س: 40

(4) م. حباري المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، مجلة ثقافات، تصدر عن كلية الآداب-جامعة البحرين، ع 4، جويلية، 2002:38

(1) م. حباري، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني: 36

(2) أحمد أمين، ضحى الإسلام، الجزء الثالث: 43

(3) م. س: 37

(4) المواقف، نقلا عن أحمد أمين ضحى الإسلام، الجزء الثالث: 39-40



هذا التقسيم لم يقبل به المعتزلة، ولو أنهم أقروا بالكلام النفسي وهو عندهم الخواطر والنجوى<sup>(1)</sup>. إن هذا الأفراد لا يعني الاتفاق البتة، فالخلاف بين المعتزلة والأشعري يمكن في مسألة الترتيب والأسبقية<sup>(2)</sup>.

لتفسير نظرية النظم ركز مختار جبار<sup>(١)</sup> على ما جاء به الفريق التوفيقى (مقالة الأشعرى)، فطروحاته تاصيل لهذه النظرية. فالمقالة الأشعرية تؤكد على فكرة الكلام النفسى وأسبقيتها على الكلام اللفظي<sup>(٢)</sup> وهذا حل وجيه للنزاع الذي قام بين الفرق الثلاث، فهو نزاع عقدي من أصله، وامتد إلى مجالات أخرى تتصل بالفكر والثقافة. وإن ما توصل إليه الأشاعرة فيما يتعلق بمسألة الكلام النفسى والكلام اللفظي كان ((هدفهم في ذلك... محاولة منهم لحل النزاع العقدي بين من يقول بقدوم القرآن الكريم ومن يقول بحدوثه))<sup>(٣)</sup>. وعلى هذا أساس هذا المنهج ظهرت فكرة ((الإعجاز) في نص القرآن الكريم، والبلاغة في قول البشر))<sup>(٤)</sup>. فلا تتحقق الفاعلية التطبيقية، إلا إذا تحققت الفاعلية الذاتية، فهذه الأخيرة تتحكم في السابقة.

في هذا السياق كشف نصر حامد أبو زيد أن عبد القاهر الجرجاني كان مهتما دوماً بالبحث عن المكون الباني للنصوص أو ما سماه بالـ «الغزى»<sup>(1)</sup> قبل أن يهتم بدراسة البنية السطحية أو المعنى الظاهر على السطح، ولو فعل ذلك لما قدم لنا شيئاً يستحق اليوم أن نقف عنده، ولذلك لم يتردد في أن يتعامل مع نصوصهم بوصفها رموزاً وإيماءات وإشارات خفية تحتاج منه إلى تفسير<sup>(2)</sup>.

قام نختار جبار بتحديد الفصول التي تحتضن المقالات الكلامية التي وردت في كتاب دلائل الإعجاز وهي الفصول (الأول والثاني والثالث والرابع)، التي تظهت فيها المرجعية الأشعرية، حيث رفض عبد القاهر كثيراً من المفاهيم والمقالات التي سبقته عند كثير من النقاد فهو يقرر ((أنه ليس للفظ في ذاتها، لا في جرسها ولا دلالتها ميزة أو فضل أولي. وليس بين أية لفظة وأخرى في حال انفراد كل منهما عن اختها من تفاضل، لا يحكم على اللفظة بأي حكم قبل دخولها في سياق))<sup>(3)</sup>.

(١) واجمع، دلائل الإعجاز النص التالي: ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة واليلاعة وأليان والأبراعة. وفي بيان المغزى من هذه العبارات، وتفسير المراد بها، فاجد بعض ذلك كالرموز والإيماء والإشادة في خفاء، وبعضه كالنتيجه على مكان الخبيء ليطلب، وموضع الذين عنه فيخرج.

(3) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، 420

(1) م. حيار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني: 38

39 (3)

39. م. ص. 30 (5)

(5) إخوان عباس

(6) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 419

عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، 253

(B)  
274-271: م. ق.

صفة لا تطلق على اللفظ وحده، إنما هي مزية في المتكلم نفسه. وهكذا يضع الباحث يده على الحيط الموصل إلى مرجعية نظرية النظم من خلال اكتشافه لمقالة الأشعري في مقالة الجرجاني، التي لا تخرج ((نطاق الفاعلية الذاتية - الفردية وتحكمها في الفاعلية النطقية - الفردية))<sup>(1)</sup>، التي نختزلها في الجدول التالي:

الفاعلية الذاتية - الفردية	الفاعلية النطقية - الفردية
البنية النفسية	البنية اللسانية
البنية العميقة الدالة	البنية السطحية

يسوق الباحث جملة من الأمثلة والشواهد النقدية للتدليل على جدلية الفاعلية الذاتية - الفردية والفاعلية النطقية - الفردية. ويتضح من هذه النصوص موقف ع. الجرجاني في تفنيده رأي المقلدين الذي صنفوا اللفظ إلى فصيح وغير فصيح، فالكلمة لا يحكم لها أو عليها من خلال تموضعها في موقع ما. فالسر في جمالها لا يرجع إلى خواص فيها، بقدر ما يرجع إلى كفاءة المتكلم المعجمية والنحوية، وإلى تسخير هذه الكفاءة في بناء سطح من الدوال يجسد عمقا من المدلولات<sup>(2)</sup>. فمثل هذه الفاعلية هي التي يشدها الجرجاني<sup>(3)</sup> في مقولاته البلاغية، والتي نراها تستجيب للمقالة الأشعرية. ((فقد اتضح.. اتضاحا لا يدع للشك بجلا أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ

(1) غنار حيار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، مجلة ثقافات، تصدر عن كلية الآداب-جامعة البحرين، ع 4، جويلية، 2002: 41

(2) م. ص: 42

(3) ومن الأمثلة التي ذكرها الجرجاني والتي تستجيب للفاعلية الذاتية والفاعلية اللفظية قوله ((وما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر، كلفظ [الأخدع] في الحماصة (وهو للصمة بن عبد الله)

تلفت نحو الحي حتى وجدتي  
وبيت البحرني

وإني وإن بلغتني شرف الغنى  
وأعنت من روق المطامع أخدعي

فإن لما في هذين المكانين ما لا يتفق من الحسن. ثم إنك تأملها في بيت أبي تمام:

يا دهر قوم من أخدعك فقد  
أضجبت هذا الأنام من خرقك

فتجد لما من الثقل على النفس ومن التفتيش والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة، والإيناس والبهجة))، راجع الدلائل: 79 / 803

ثبت لها الفضيلة وخلاتها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، أو ما أشبه مما لا تعلق له بصريح اللفظ<sup>(1)</sup>.

إن المنهج الذي تبناه الباحث في هذه المقاربة مكنه من أن يقدم تفسيراً لمكونات لنظرية النظم، ومقتضى هذا التفسير هو هذه الحركة النفسية الباطنية التي تتمظهر في الحركة الظاهرية وتتفاعل معها. والفكرة أصلاً تتماثل مع المقالة الأشعرية التي أشرنا إليها، والتي من مقتضياتها التفريق بين الكلام النفسي والكلام اللفظي أي بين المعنى النفسي القائم بذات الله (كلام الله)، وبين القرآن بوصفه كتاباً مقروءاً.

كشفت لنا هذه المماثلة أن رؤية عبد القاهر الجرجاني لنظرية النظم لها مكوناتها الباطنية ومرجعيتها المتمثلة في المقالة الأشعرية. وأن مفهوم عبد القاهر للفصاحة والبلاغة ما هو إلا امتداد لرؤية الأشعري، أي أن مفهوم ذلك كله لا يخرج عن مطابقة البناء اللساني للبناء النفسي<sup>(2)</sup>. أي أن المعاني الظاهرة لفكرنا مرتبة ومتسقة ما هي في الأصل إلا ترتيب للمعاني في النفس، ((وليس النظم في جمل الأمر إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه، فلا تزيف عنها فمداره على معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه وليس هو إلا توخي النحو في معاني الكلم، فلا معنى للنظم غير توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم أو فيما بين معاني الكلم بتعبير آخر))<sup>(3)</sup>.

وفي ضوء هذا النص نفهم حلة عبد القاهر الجرجاني على أنصار اللفظ وأنصار المعنى، وكأنه كان يدرك بوعي كبير أن ثنائية اللفظ والمعنى هي خطر على البلاغة والنقد. فقد فهم عبد القاهر أن أساس الفصاحة والبلاغة يتمثل في المطابقة بين البنية النفسية والبنية اللفظية دون الانحياز لأحدهما، مطابقة تفترض شرطين رئيسيين الكفاءة المعجمية والكفاءة النحوية.

ويتواصل الدرس المنهجي لربط المرجعية الكلامية الأشعرية التي تقوم - كما بينا - على أن الفاعلية الذاتية - الفردية متجلية في الفاعلية النطقية - الفردية، بنظرية النظم لعبد القاهر والتي تمظهرت فيها مقالة الأشعري في عدة مستويات، أشار الباحث إلى أمثلة منها. ومن ذلك أن التفاوت في درجات الكلام يترتب عنه تفاوت، أيضاً، في درجات البلاغة، ولولا ذلك التفاوت لكان الكلم عند البشر درجة

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، 79-80

(2) م. حيار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، مجلة ثقافات، تصدر عن كلية الآداب-جامعة البحرين، ع 4، جويلية، 2002: 43

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 21



واحدة، وهذا محال<sup>(1)</sup>، والواقع فإن هذا الطرح ما هو إلا تمهيد ذكي لإثبات فكرة الإعجاز في القرآن الكريم. وإذا كان الباحث قد برهن على حضور مقالة الشعري بوصفها مرجعية كلامية في نظرية النظم أو الكاتب الضمني. فكيف تظهر هذه المقالة على المستوى الإجرائي. ولإثبات المرجعية الكلامية على مستوى التطبيق سار الباحث على نفس المبدأ الذي التزامه للبرهنة على أثر مقالة الأشعري في مقالة الجرجاني، من خلال كتابيه الأسرار والدلائل.

اختار الباحث من كتاب لأسرار مثالا<sup>(2)</sup> تطبيقا من الباب الأول، يتعلق الأمر به التجنيس، وبعد أن عرض ما جاء في بيانه، شرع الباحث في تفسير مفهوم التجنيس، ومنهجه في ذلك ربطه بمرجعته ومكونه المتمثل في مقالة الأشعري، أي مطابقتها بين البنية النفسية والبنية اللسانية. فمبدأ التجنيس فهو غير مستحسن لذاته، غير مستكروه لذاته بدون سبب. فالاستحسان أو الاستهجان مرتبط أساسا بوظيفته في التركيب<sup>(3)</sup>. إذن، فإن منهج يقوم عبد القاهر الجرجاني كما استخلصه نختار حبار من الأمثلة التطبيقية على أن:

- فساد أو استقامة التجنيس لا ترجع إلى اللفظ، إنما إلى طريقة نظم اللفظ التي يجب أن تراعي المعنى المنتظم في النفس (وهنا تبرز المرجعية الكلامية).
- المعاني هي المألقة لزمام الأمور، وأن الألفاظ هي الخادمة لها.
- إن كل آراء عبد القاهر النقدية والبلاغية تصدر عن النظرية الأشعرية التي ترى [أسبقية الكلام النفسي على الكلام اللفظي]. وما قيل عن التجنيس ينحسب على الاستعارة التي تنظر إليها عبد القاهر من منظور أشعري، وهي نظرة تخلف عن نظرة البلاغيين السابقين عليه<sup>(4)</sup>.
- وواضح من هذا التقسيم الثاني - وهو ليس اعتباطيا - الذي يستمد وجوده من المرجعية الكلامية الأشعرية التي تقوم على تقديس الفاعلية الذاتية - الفردية، متجلية في فاعلية نطقية - فردية<sup>(5)</sup>، تقسيم ينم عن وعي كبير لدى صاحبه، لسبب بسيط وهو انطلاقه من مرجعية معينة ومنهج واحد قام على

مبدأ أشعري واحد هو تفريع الكلام إلى: نفسي ولفظي، وخضوع اللفظي للنفسي، وصولا بذلك إلى أن النظم ليس سوى ترتيب اللفظ في التوافق حسب ترتيب المعاني في النفس<sup>(6)</sup>.

يبست القراءة التي أجزمها م. برادة أنه قام بتجريب المنهج البيوي التكويني على كتابات نقدية، لا على أعمال إبداعية، وقد مكنته هذه التجربة المنهجية من الوقوف على مكونات ومرجعيات النظرية النقدية عند محمد مندور، والوقوف بالتالي عند الكاتب الضمني الحقيقي الذي كان وراء صياغة النظرية النقدية عند مندور. ولتحقيق غايته كان لزاما على الباحث أن ينزع إلى كسر الحدود بين المناهج مستفيدا بذلك من إجازات نير بورديو في البيوية التكوينية في حقل علم الاجتماع، ومن مفاهيم أ. غرامشي ومن المنهج الاجتماعي الجدلي فضلا عن مفاهيم البيوية التكوينية لغولدمان. ومن هنا جاءت التميز بينه وبين النقاد العرب الذين استعانوا بالمنهج البيوي التكويني لمقاربة أعمال إبداعية خالصة.

إن اعتماد الباحث على هذا المنهج لمقاربة كتابات نقدية أمر نابع من روح المنهج نفسه وخصوصيته الأمر الذي مكنته أن يخرج دراسته من التبريرات الإسقاطية التي تقوم على ارتجال التأويل دون الأخذ باعتبار خصوصية الظاهرة.

وبفضل هذه المقاربة تمكن الباحث من موضعة ناقده م. مندور في الحقلين الأدبي والثقافي اللذين كانا لهما الفضل في تكوينه وصياغة رؤيته للعالم، والقيام بتحليل شامل بمكوناته وامتداداته الأيديولوجية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية، وبالتالي استخلاص البنيات والآليات التي أطرت مسيرة الناقد وإنتاجه الفكري والنقدي، والتي مكتنا فيما بعد من الوقوف على حقيقة هامة وهي أن نظرية النقد عند مندور تتماثل مع الرؤية الفكرية للطبقة المتوسطة، ومن هنا كان النقد الأدبي كما فهم (بضم الفاء وكسر الهاء) عند الناقد، هو تعبير عن رؤى الأيديولوجية البراجماتية.

وتبقى الملاحظة قائمة في هذه المقاربة لكون صاحبها لم ينطلق من عملية الفهم حيث غاب تحليل البنية الدالة بوصفه مرحلة إجرائية أساسية في المنهج التكويني، إلا أن هذه الملاحظة في تقديرنا لا تنقص شيئا من هذه المقاربة لعدة اعتبارات ترجع في الأصل إلى طبيعة الكتابات النقدية، التي لا تقتضي الوقوف عند تحليل البنيات الداخلية بحكم الطابع الوصفي الذي يميزها.

وقد وافقت القراءة التي أجزمها نختار حبار لنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني في طرحها وتصورها ومبادئها العامة قراءة محمد برادة التي أومأنا إليها، حينما استبعد نختار حبار التوصيف والتاريخ بمنهج تفسيري غايته البحث عن المرجعيات والعلل والمكونات - وإن كان لكل باحث أدواته الإجرائية -، ليتم بعد الكشف عن التفاعل القائم بين هذه المرجعيات بوصفها بني عميقة، وبين مظهراتها المثلة في البنى السطحية.

(1) م. حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني: 48

(1) م. حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، مجلة ثقافات، تصدر عن كلية الآداب - جامعة البحرين، ع 4، جويلية، 2002: 44

(2) سبق وأن أشرنا إلى هذا المثال، راجع، أسرار البلاغة الباب الأول [التجنيس] تحقيق وتعليق محمد سعيد اللحام: 5-6 م. ص: 44

(3) سبق وأن أشرنا إلى الأمثلة، رجع، دلائل الإعجاز، [فصل: في التفاوت في البلاغة]، شرح وتحقيق، محمد عد المنعم خفاجي: 93

(4) م. ص: 47

لا شك أن المقاربة التي تعتمد على ربط البنية العميقة بالبنية السطحية، أو يربط الفاعلية الذاتية - بالفاعلية اللفظية - الفردية، تساعد على تمثل حقيقة الكاتب الضمني المضمر الذي يقبع وراء الكاتب الفعلي، وعلى فهم البطانة الحقيقية التي تشكلت على أساسها [النظرية النقدية أو البلاغية].  
إن اعتماد المقاربة التي تنبني القراءة الفاعلة على القراءة الوصفية أمر من شأنه أن يجعل تصور أي مفهوم يستند إلى تصور للدور المعرفي وهو تصور كلي شامل تتوارى خلفه مواقف الإنسان والجماعة من الواقع والوجود.

## خاتمة البحث

وفي الختام، نقول إن الفرضية التي طرحنا في المقدمة تم إثبات صحتها. فالتفاوت الذي لوحظ في المدونة النقدية العربية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني تفاوت غير شكلي، بمعنى أنه لم يبق منحصرًا في استعمال المصطلحات النقدية، فهو ينبع عن تفاوت في قراءة المنهج في أصوله ومرجعياته ومشاربه. فالبنوية التكوينية بوصفها منهج قراءة لم تنأس على أساس منهجين (بنيوي شكلي واجتماعي جدلي) تم إدماجهما فنتج عن ذلك منهج جديد (بنوية تكوينية، بنوية توليدية، بنوية تركيبية، بنوية دينامية).

إن البنوية التكوينية منهج يرجع إلى فلسفتين أساسيتين: الفلسفة المثالية المبنية على ثنائية 'المقابل' والمابعد، ومنها خرجت الأسلوبية التأسيسية والتكوينية، وهي تختزل في مقولة ديكرات المشهورة [أنا أفكر أنا موجود]. وتعد أيضًا إلى الفلسفة الوضعية المبنية على الواقع، ومنها خرجت البنوية التكوينية، وجاءت لتختزل مركز الكون في الإنسان.

أكد البحث على حقائق هامة وهي أن المشروع البنيوي التكويني هو لقاح القراءات الواعية في الفلسفة المثالية والفلسفة الوضعية، وفكر كانط وهيجل وهيدجر ولوكاتش وبياجي وروني جيرار وجورفنيخ وولتر بن جامين وأدرنو وبانوفسكي.

جاءت القراءة التكوينية لتؤكد على استحالة فصل المكون الباني عن البنية السطحية، أي أنها جاءت لتؤكد على صفة القراءة الكلية والشمولية في البنية العميقة الدالة وفي الرؤية للعالم. ومن هنا كان فاعل الإبداع هو الجماعة التي تسوس الفرد ليعبر عن رؤيتها، فيتحقق بذلك التوازن بين الفاعل والمقابل. إن التفاوت الذي أومأنا إليه يؤكد حضوره على مستوى التنظير وعلى مستوى الممارسة. فعلى المستوى الأول كشفت القراءات العربية أن البنوية لا تخرج عن مجالين، مجال أول لا تخرج قراءته عن كونه مجرد تركيب أو تلفيق بين البنوية التكوينية وبين مناهج أخرى مما نتج عن ذلك قراءات غير دقيقة لمنظومة المفاهيم والآليات المكونة للمنهج. فالقراءة غير الصائبة لمفهوم التكوين انجر عنها تصور غير دقيق لمفهوم التكوين وآلياته وأدواته، وبالتالي بقيت القراءات التي انحصرت في هذا المجال يهمن عليها مفهوم الانعكاس الألي، لا التماثل البنائي.

ومجال ثاني وهو الذي يجسد القراءة الواعية في أصول المنهج وفي مفاهيمه وآلياته، ومن خلاله نهض مشروع قراءة مثل المبدأ المنهجي تمثيلاً جديلاً انطلاقاً من الفاعل ووصولاً إلى المقابل. حاولت القراءات التي صفت في المجال الثاني أن تتجاوز الطرح التقليدي للمنهج البنوية التكوينية، فاستعارت مفاهيم وآليات إجرائية من مناهج أخرى لتسعفها على عن إنجاز قراءة تصف بالمرونة والفاعلية.



وما قبل عن المفاهيم والمصطلحات والمنهج بشكل عام ينسحب على البنية العميقة الدالة، إذ أظهرت الدراسات عن تفاوتها في تناولها لهذا المفهوم فتعدد مستويات القراءة في مقارنة البنى الدالة. وتبقى القراءات الأقرب إلى الصواب - في تقديرنا - القراءات التي افترضت أن الرؤية للعالم ليست فردية بقدر ما هي جماعية.

إن استفادة القراءات النقدية العربية من طبيعة المنهج ومرونته مكنها من أن تطوعه ليستوعب نصوصاً ذات هويات مختلفة من أجناس أدبية متعددة، فالتصرف في مكونات المنهج ومنظومته بالزيادة والتجاوز، إجراء يعبر عن وعي كبير في جعل المنهج في خدمة الفكر والثقافة العربيين، لا أن نجعل الفكر والثقافة تحت تصرف المنهج. وتبقى القراءة العربية النموذجية هي القراءة التي راعى فيها أصحابها بالبحث عن تأصيل العلاقة التفاعلية بين الرؤية والتشكيل.

كشفت القراءات النقدية العربية التي اعتمدت المقاربة البنيوية التكوينية، أن الفكر والثقافة العربيين كغيره من الفكر والثقافة الإنساني ينطوي في مكوناته على كثير من الرؤى التي عبر عنها بأشكال وأساليب متعددة تتفاعل مع ومع العصر الذي أبدعت فيه. فالرؤية المأساوية للعالم ليست لصيقة بالأدب المسرحي - راسين أو بأفكار بـسكال في القرن السابع عشر إنما هي رؤية قد تظهر حينما تجتمع شروطها الاجتماعية والثقافية الاقتصادية والنفسية، وهذا ما جسده الإبداع العربي عبر مختلف عصوره الأدبية وكشفت عنه مقاربات متعددة احتضنت المشاريع الثقافية التي انطوت على هذه الرؤية [المأساوية] وترجمت في إبداعات متنوعة.

وكشف البحث أيضاً عن مستوى ثان من الرؤية يتمثل في الرؤية السوسولوجية للواقع العربي التي جسدها مجموعة من الأجناس الأدبية وإن اختلفت أنماطها باختلاف المكونات وروى المبدعين أنفسهم للواقع.. فمن رؤية متأزمة رافضة للواقع، إلى رؤية اجتماعية متناقضة متصالحة معه تارة، وثائرة عليه تارة أخرى، وهذا حينما يبلغ الوعي الممكن أقصى مداه. إلى رؤية سوسولوجية للحرب تريد أن تفهم وقائعها من خلال التاريخ الذي يملك الإجابة عن أسرارها. إلى رؤية متماسكة تماسك الواقع بعينه.

وقاربت البنيوية التكوينية مستوى آخر من الرؤية جسدهت الرؤيا الصوفية وهي رؤيا خاصة بالثقافة العربية الإسلامية، لأنها تمثل تجربة شعرية صوفية تتميز برؤياتها الثابتة عند جميع الشعراء الصوفيين والتي تم حصرها في المثلث الدلالي الذي يمثل التجربة السلوكية الصوفية في مراحلها الثلاث: مرحلة الفرق الأول - مرحلة فرق الجمع - مرحلة صحو الجمع أو الفرق الثاني. هذا على المستوى النظري الافتراضي. أما على مستوى التحليل الحايث للنصوص فإن التجربة الشعرية الصوفية تتماثل مع بعدين إثنين فقط من المثلث الدلالي بوصفه بنية عميقة وهما [خلق 1 وخلق 2] أي بعد الغياب وبعد الحضور.

وأخيراً نجد البنيوية التكوينية قد اقتحمت الحقل النقدي فوقفت عند البحث عن مكونات ومرجعيات النظريات النقدية لا بغرض الكشف عن هذه المرجعيات، وإنما بهدف إرساء تفسير دقيق لها، ووضع خريطة منهجية بين يد الباحثين تمكنهم من إنجاز قراءة للنظرية النقدية تكون أقرب إلى الدقة والموضوعية. وهكذا ما كنا لتمثل الرؤية النقدية لمحمد مندور وهي رؤية أيديولوجية لولا هذه القراءة التي تبناها محمد يرادة والتي أدت به إلى الوقوف عند مرجعيات نظرية مندور من خلال الكشف عن تموضعه في عدة حقول معرفية وفكرية. وهذا ما ينسحب على نظرية النظم التي بحث نخسار حبار عن مرجعيتها الأشعرية.

إن البنيوية التكوينية ليست وصفة منهجية جاهزة يسهل الاستعانة بها لقراءة الإبداع والفكر والتاريخ، إنما هي ممارسة وكفاءة منهجية تعين الباحث على تفعيلها وفق ما تقتضيه الضرورة المنهجية وليس ما تقتضيه الرغبة الفردية. ويبقى المنهج البنيوي التكويني أداة قراءة طيبة غايتها تمثل الإبداع العربي بشقيه الفني والنقدي في بعده المضموني والشكلي أو قل في رؤيته للعالم وفي الطريقة التي تم استخدامها للتعبير عن هذه الرؤية أو تلك. وما كان للمنهج الاجتماعي الجدلي أو البنيوي الشكلي أن يحقق هذه الغاية لولا الصلة التفاعلية بين البنية العميقة والبنية السطحية.

## المصادر والمراجع

### أولاً: المصادر

- القرآن الكريم.

- 1- ابن جني أبو الفتح عثمان، المختص في تبين شواذ القراءات والإيضاح عنها، الجزء الثاني تحقيق علي النجدي ناصف وعبد الفتاح إسماعيل الشبلي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، وزارة الأوقاف، القاهرة، مصر، (ب ط)، سنة 1414 هـ / 1994 م.
- 2- ابن فارض، الديوان، شرح هشام هلال، دار المعرفة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، سنة 1426 هـ / 2005 م.
- 3- ابن قيم الجوزية، روضة المحبين ونزهة المشتاقين، تحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (ب ط)، (بدون تاريخ).
- 4- ابن النديم أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب إسحاق، الفهرست، ضبطه وشرحه وعلق عليه وقدم له، يوسف علي طويل (د)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، سنة 1422 هـ / 2002 م.
- 5- أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مصر، سنة 1953.
- 6- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق سعيد محمد اللحام، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 1999.
- 7- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي (د)، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 1424 هـ / 2004 م.
- 8- ابن منظور، لسان العرب، الجزء الرابع، دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، سنة 2004.
- 9- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، الأجزاء الثاني، التاسع، الثاني والعشرون، تحقيق لجنة من الأدباء، الدار التونسية للنشر / دار الثقافة، تونس / بيروت، طبعة 1983 م.
- 10- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، المجلد الأول، الجزء الأول، دار إحياء التراث العربي، بيروت / لبنان، (ب ط)، سنة 1968 م.
- 11- جميل بثينة، الديوان، دار بيوت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (ب ط)، سنة 1402 هـ / 1982 م.
- 12- محي الدين بن العربي، التجليات الإلهية، تحقيق عثمان إسماعيل يحيى، مركز نشر دانشگاهي، طهران، سنة 1408 هـ / 1988 م.
- 13- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة / بغداد، (ب ط) سنة 1963 م.



## ثانياً: المراجع

- 14- إبراهيم عبد الرحمن، (د)، الشعر الجاهلي، قضاياها الفنية والموضوعية، مكتبة السباب، المنيرة، مصر (ب ط)، سنة 1995م.
- 15- إحسان عباس، (د)، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة، سنة 1406 هـ/ 1986م.
- 16- أحمد الجوة، بحوث في الشعرية مفاهيم واتجاهات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاتس، تونس، الطبعة الأولى، سنة 2004.
- 17- أحمد أمين، ضحى الإسلام، الجزء الثالث، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، الطبعة العاشرة، (ب ت).
- 18- أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
- 19- بير جيو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، (د)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، الطبعة الثانية، سنة 1994.
- 20- تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة، جابر عصفور (د)، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، سنة 1986م.
- 21- ت. تودوروف، رولان بارت، أبرتو إكو، مارك إنجلو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة، أحمد المدني، (د)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، الطبعة الثانية، سنة 1989م.
- 22- تأليف جماعي، البنية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة، محمد سيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 1984م.
- 23- تأليف جماعي، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1981م.
- 24- جميل صليبا، (د)، المعجم الفلسفي، الجزء الثاني، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 1973م.
- 25- جمال شحيد، البنية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، سنة 1982م.
- 26- جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر، قسم المقاداد منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (ب ط)، سنة 1993م.
- 27- جورج لوكانش، دراسات في الواقعية الأوروبية، تر، أمير اسكندر، مراجعة، عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (ب ط)، سنة 1972م.
- 28- جون هال، وليام بويلور، ولياز شويان، مقالات ضد النبوية، ترجمة إبراهيم خليل، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، سنة 1986م.
- 29- حسن مجراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي، بيروت - الدار البيضاء / لبنان - المغرب، الطبعة الأولى، سنة 1990م.
- 30- داود سلوم، (د)، موسيولوجيا النقد العربي القديم، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، سنة 2002م.
- 31- رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، (1975 - 1990)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2003م.
- 32- روب جريه الان، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم ولويس عوض، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، (ب ت).
- 33- سعيد البازعي، استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، المغرب - لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2004م.
- 34- سمير روجي الفصيل، الرواية العربية: البناء والرويا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (ب ط)، سنة 2003م.
- 35- سمير سعيد حجازي، (د)، النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة، دار طيبة، القاهرة، مصر، (ب ط)، سنة 2004م.
- 36- سلمان كاصد (د)، الموضوع والسرد، مقارنة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، دار الكندي، إربد، الأردن، (ب ط)، سنة 2002م.
- 37- سمير المرزوقي / جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة الدار التونسية للنشر تونس، الطبعة الأولى، (ب ت)
- 38- سامي سويدان، (د)، في النص الشعري العربي: مقاربات منهجية، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، سنة 1999م.
- 39- شكري عزيز الماضي (د)، في نظرية الأدب، دار الحدائق، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 1986م.
- 40- شكري فيصل (د)، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، دار الحياة، دمشق، سوريا، الطبعة الثالثة، سنة 1384 هـ/ 1965م.
- 41- صلاح فضل (د)، مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية، القاهرة، مصر، (ب ط)، سنة 1996م.
- 42- طه حسين (د)، حديث الأربعة، الجزء الأول، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الحادية عشرة، سنة 1975م.

- 43- الطاهر ليب جديدي، سوسولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجاً، ترجمة مصطفى المناري، دار الطليعة - عيون المقالات، الدار البيضاء المغرب، للطبعة الأولى، سنة 1987م.
- 44- عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثانية، سنة 1982م
- 45- عبد الحسن طه بدر، (د)، الرؤية والأدقاء، نجيب محفوظ، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية، (ب ت).
- 46- عبد الله محمد الغدامي، (د)، الخطبة والتكفير، النادي الثقافي الأدبي، جدة، الطبعة الثانية، سنة 1412هـ/ 1991م.
- 47- عمار بلحسن، الأدب والأيدولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (ب ط)، سنة 1984م.
- 48- عز الدين إسماعيل، (د)، في تاريخ البلاغة العربية، دار النهضة العربية للطبع والنشر، بيروت، لبنان،
- 49- عز الدين إسماعيل، (د)، المصادر الأدبية واللغوية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (ب ط)، سنة 1975م.
- 50- غالي شكري، المتعمي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، سنة 1982م.
- 51- فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في النقد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، لبنان - المغرب، الطبعة الأولى، سنة 1994م.
- 52- فؤاد دوار، عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، القاهرة، مصر، رقم 175، سنة 1965م.
- 53- لحمداني حميد (د)، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء ن المغرب، الطبعة الأولى، سنة 1991م.
- 54- لحمداني حميد، (د)، النقد الروائي والأيدولوجيا، من سوسولوجيا الرواية إلى سوسولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، لبنان - المغرب، سنة 1991م.
- 55- لحمداني حميد، (د)، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، لبنان - المغرب، الطبعة الأولى، سنة 1991م.
- 56- لويس عوض، الثورة والأدب، دار الكاتب العربي، القاهرة ن مصر، (ب ط)، سنة 1967م.
- 57- لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسولوجيا الرواية، ترجمة بدر الدين عروذكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى، سنة 1993م.
- 58- لوسيان غولدمان، المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة، ترجمة نادر ذكرى، دار الحداثة، بيروت ن لبنان، (ب ط)، (ب ت).
- 59- محمد برادة، (د)، محمد مندور وتنظير النقد العربي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية، سنة 1986م.
- 60- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 1979م.
- 61- محمد ساري، البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 1984م.
- 62- محمد علي بدوي، (د)، علم اجتماع الأدب، النظرية والمنهج والموضوع، دار المعرفة الجامعية ن بيروت، لبنان، (ب ط)، سنة 2002م.
- 63- محمد عزام، فضاء النص الروائي مقارنة بنيوية تكوينية، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى، سنة 1996م.
- 64- محمد غنيمي هلال، (د)، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (ب ط)، سنة 1973م.
- 65- محمد كامل الخطيب، تكوين الرواية العربية اللغة ورؤية العالم، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، سنة 1990م.
- 66- محمد مندور، (د)، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (ب ط)، (ب ت).
- 67- محمد نديم خشفة، تأصيل النص المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، الطبعة الأولى، سنة 1997م.
- 68- مدحت الجيار، (د)، النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء لنديا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، (ب ط)، سنة 2001م.
- 69- مختار جبار، (د)، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، سنة 2002م.
- 70- منذر عياشي، (د)، مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (ب ط)، سنة 1990م.
- 71- ميجان الرويلي، سعيد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، لبنان - المغرب، الطبعة الثانية، سنة 2000م.
- 72- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، لبنان/ المغرب، الطبعة الثانية، سنة 1992م.
- 73- نوال نورالدين، (د)، روايات يوسف إدريس دراسة بنيوية توليدية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، سنة 2003م.

- 43- الطاهر ليب جديدي، سوسولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجاً، ترجمة مصطفى المناري، دار الطليعة - عيون المقالات، الدار البيضاء المغرب، للطبعة الأولى، سنة 1987م.
- 44- عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثانية، سنة 1982م
- 45- عبد الحسن طه بدر، (د)، الرؤية والأدقاء، نجيب محفوظ، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية، (ب ت).
- 46- عبد الله محمد الغدامي، (د)، الخطبة والتكفير، النادي الثقافي الأدبي، جدة، الطبعة الثانية، سنة 1412هـ/ 1991م.
- 47- عمار بلحسن، الأدب والأيدولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (ب ط)، سنة 1984م.
- 48- عز الدين إسماعيل، (د)، في تاريخ البلاغة العربية، دار النهضة العربية للطبع والنشر، بيروت، لبنان،
- 49- عز الدين إسماعيل، (د)، المصادر الأدبية واللغوية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (ب ط)، سنة 1975م.
- 50- غالي شكري، المتعمي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، سنة 1982م.
- 51- فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في النقد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، لبنان - المغرب، الطبعة الأولى، سنة 1994م.
- 52- فؤاد دوار، عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، القاهرة، مصر، رقم 175، سنة 1965م.
- 53- لحمداني حميد (د)، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء ن المغرب، الطبعة الأولى، سنة 1991م.
- 54- لحمداني حميد، (د)، النقد الروائي والأيدولوجيا، من سوسولوجيا الرواية إلى سوسولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، لبنان - المغرب، سنة 1991م.
- 55- لحمداني حميد، (د)، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، لبنان - المغرب، الطبعة الأولى، سنة 1991م.
- 56- لويس عوض، الثورة والأدب، دار الكاتب العربي، القاهرة ن مصر، (ب ط)، سنة 1967م.
- 57- لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسولوجيا الرواية، ترجمة بدر الدين عروذكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى، سنة 1993م.
- 58- لوسيان غولدمان، المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة، ترجمة نادر ذكرى، دار الحداثة، بيروت ن لبنان، (ب ط)، (ب ت).
- 59- محمد برادة، (د)، محمد مندور وتنظير النقد العربي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية، سنة 1986م.



- 89- Mikhail Bakhtine , Le marxisme et la philosophie du langage ,Ed, De Minuit k Paris , France , 1979.
- 90- Le structuralisme Génétique , l'œuvre et l'influence de Lucien Goldmann ; ED ; Denoël Gonthier , Paris France , 1977.
- 91- Paul Ricœur , Temps et récit , l'intrigue et le récit historique , Ed , du Seuil , Paris ; France ; 1983.
- 92- Pierre Bourdieu , Les règles de l'art , genèse et structure du champ littéraire , Ed, du Seuil ; Paris ; France ; deuxième tirage ; 1992

#### الدوريات:

#### أولاً: العربية

- 93- إبراهيم السعافين، (د)، إشكالية القارئ في النقد الألسني، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، العدد: 60-61، يناير - فبراير، سنة 1989م.
- 94- إبراهيم فتحي، الديمقراطي الثوري في مرآة البنيوية التكوينية، مجلة أدب ونقد، عدد خاص 63، نوفمبر، سنة 1990م.
- 95- أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، فصول، المجلد: 5، العدد: 1 (خاص)، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، سنة 1984م.
- 96- أمل طاهر محمد نصير، التفسير السياسي لشعر عمر بن أبي ربيعة، المجلة العربية للآداب، جمعية كلية الآداب، اتحاد الجامعات العربية، المجلد: 32، العدد: 1، سنة 2006م.
- 97- بشير تاويرير، رواج البنيوية في كتابات النقاد العرب المعاصرين: مفاهيم وإشكاليات، مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قاصدي مرباح، ورقة، العدد: 5، مارس 2006م.
- 98- بدير بورديو، قواعد الفن، ترجمة إبراهيم فتحي، فصول، العدد: 56، فبراير، سنة 1991م.
- 99- عبد العزيز حويذق، الاستعارة عند رومان جاكسون، مجلة علامات، المجلد: 14، الجزء: 54، سنة 1425هـ/ ديسمبر 2004م.
- 100- عبد الله حوله، الأسلوبية الذاتية أو النشئية، فصول، المجلد: 5، العدد: 1 (خاص)، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، سنة 1984م.
- 101- عبد العالي بو طيب، إشكالية المنهج في الخطاب النقدي الحديث، فصول، العدد: 60، شتاء 2002م.
- 102- عبد الغني بارة، المسارات الإبيستمولوجية للبنيوية، قراءة في الأصول المعرفية، مجلة فصول، العدد: 64، صيف، 2004م.

- 74- هيجل فريدريش، المدخل إلى علم فكرة الجمال، ترجمة جورج طرايشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، سنة 1988م.
- 75- يمنى العيد، (د)، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، سنة 1985م.

#### الرسائل الجامعية:

- 76- فريال كامل محمد صالح، (د)، النقد البنيوي في الرواية العربية في الربع الأخير من القرن العشرين، أطروحة دكتوراه غير منشورة، الجامعة الأردنية، الأردن، ماي 2004م.
- 77- نور الدين صدار، السرقات الأدبية في ضوء نظرية التناص، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة وهران، الجزائر، نوفمبر 2001م.

#### المراجع الأجنبية:

- 78- Pascal BLAISE. Pensées et opuscules ; Nouveaux classiques , HATIER. Paris , 1973
- 79- Georges Lukàcs , L'Ame et les formes , traduit par Guy Haarscher , Edition Gallimard , Paris , 1974
- 80- Georges Lukàcs , La théorie du roman ; Edition Gonthier
- 81- Jaques Dubois , L'institution de la littérature , Edition Fernand Nathan /Labor , Liège , Belgique ; Ed 4eme, 1978.
- 82- Jean Duvignaud , Sociologie de l'art , collection Presse universitaire de France , Paris , France, 1972
- 83- Jean Michel Palmier , Goldmann vivant, in Esthétique et marxisme , Ed ,10/18 , paris , 1974
- 84- Jean Rousset , Forme et signification , Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel , Ed , Librairie José Corti , Deuxième tirage , Paris , 1964.
- 85- Lucien Goldmann ,Le Dieu caché ,Etude sur la vision tragique dans les pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine. Ed, Gallimard , Paris , France , 1997.
- 86- Lucien Goldmann , Marxismes et sciences humaines , Ed ; Idées NRF , Gallimard , Pais , France ; 1970
- 87- 10 \_ Lucien Goldmann , Pour une sociologie du roman , Ed, Gallimard , Paris , France , 1986.
- 88- Lucien Goldmann , Sciences humaines et philosophie ,suivi de structuralisme génétique et création culturelle , Ed , Denoël Gonthier ,Paris , France , 1978.



117- بمنى العيد، الكتابة والتحولات الاجتماعية، الفصول الأربعة، العدد 29، السنة الثامنة، شوال 1394 هـ / يونيو 1985 م.

## ثانياً: الأجنبية

### Revue:

- 118- Jacques Leenhardt, la sociologie de la littérature: quelques étapes et son histoire, Revue internationale des sciences sociales, L'Unesco, vol xix, n 4, Année (1967).
- 119- Lucien Goldmann, Les conditions sociales et la vision tragique du monde, Revue, Echanges sociologiques, N 653, Année 1948.
- 120- Lucien Goldmann, Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman; Revue de l'institut de sociologie, Université libre de Bruxelles, N 2, Année 1963
- 121- Lucien Goldmann, Pascal et la pensée dialectique, Revue, Empédocle N 7, Année 1950
- 122- Lucien Goldmann, La sociologie de la littérature: situation actuelle et problèmes de méthode, Revue internationale des sciences sociales, L'Unesco, vol xix, n 4 Année, (1967).
- 123- Matthias Waltz, Quelques réflexions méthodologiques suggérées par l'étude de groupes peu complexes: esquisse d'une sociologie de la poésie amoureuse au moyen âge, Revue internationale des sciences sociales, L'Unesco, vol xix, n 4, Année (1967).

- 103- عبد الغفار مكاوي، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية الثالثة عشر، الرسالة الثامنة والثمانون: 1412 هـ - 1413 هـ / 1992 م - 1993 م.
- 104- عبد المنعم عزيز النصر، العلاقة بين الحقيقة المحمدية والإنسان الكامل عند الشاعر عبي الدين بن عربي، مجلة دراسات، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، المجلد: 27، العدد: 2، سنة 1421 هـ / 2000 م.
- 105- فاروق العمراني، النزعة الجمالية الإنسانية في نظرية مندور النقدية، فصول، المجلد: 9 العدد: 3 - 4، فبراير 1991 م.
- 106- محمد حافظ دياب، النقد الأدبي وعلم الاجتماع (مقدمة نظرية)، فصول، المجلد 4، العدد 1، أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر، 1983 م.
- 107- محمد خرماش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد: 9 العدد: 3 / 4، فبراير 1991 م.
- 108- محمد سليمان حسن، ابن الفارض: الإسلام والتصوف، المجلة الثقافية / الجامعة الأردنية، العدد: 58، رمضان - ذو الحجة 1423 هـ / ديسمبر - فبراير 2003 م.
- 109- محمد مريني، المقاربة البنوية التكوينية في النقد المغربي الحديث، النقد السردى نموذجاً، كلية العلوم الإنسانية، مجلة دورية محكمة تصدر عن كلية الآداب، جامعة البحرين، ع: 12، صيف 2006 م.
- 110- محمد وهابي، مفهوم التناص عند جوليا كريستفا، مجلة علامات، المجلد 14 الجزء: 54، شوال 1425 هـ / ديسمبر 2004 م.
- 111- محمود أمين العالم، محمد مندور والنقد الثقافي، فصول، العدد: 61، شتاء 2003 م.
- 112- محمد درابسة، الشعرية عند السجلماسي في كتاب منزع البديع، نحو تأصيل للشعرية العربية، أبحاث اليرموك، منشورات جامعة اليرموك، إربد، المجلد: 17، العدد: 2، سنة 1420 هـ / 1999 م.
- 113- مدحت الجيار، محمد مندور التنظير والتأثير، فصول: 61، شتاء، 2003 م.
- 114- غنار حبار (د)، سيميائية الخطاب الشعري عند الصوفية، مجلة تجليات الحدائث، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، العدد: 2، يونيو 1993 م.
- 115- غنار حبار، (د)، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة ثقافات، جامعة البحرين، العدد: 4، خريف 2002 م.
- 116- محي الدين صبحي، الرقيا بوصفها تعبيراً عن جدلية الإبداع والواقع، الفصول الأربعة، العدد 29 السنة الثامنة، شوال 1394 هـ / يونيو 1985 م.